قضايا النقد الأدبى

بين كتابى الغربال والديوان

الدكتور

مصطفى مصطفى البسطويسى عطا

الطبعة الأولى

١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ ربِّ أوزعنى أن أشكرَ نعمتَك التى أنعمــــتَ علـــيَّ
وعلى والدىَّ،وأن أعملَ صالحــاً ترضــاه ، وأصلـــح
لى في ذريتى،إنى تبتُ إليـــك وإنى مـــن المســـلمين ﴾

صدق الله العظيم

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين . والصلاة والسلام على أشرف المرسلين . سيدنا محمد النبى العربى الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين .

وبعد

فمن الملاحظ أن النقد الأدبى يشغل حيزا واسعا فى مجال التأليف والبحث العقلى منذ أرسطو وحتى الآن ؛ إذ وضعت فيه على مدار هذه القرون الطويلة العديد من المؤلفات والمصنفات التى حاول فيها مؤلفوها دراسة الأدب ؛ والبحث فى معانيه وألفاظه وأصوله وقواعده ، وتبيان ما فيه من مزايا ومآخذ . وكان حظ الأدب العربى من هذه المؤلفات والمصنفات عظيما ؛ حيث صنف نقادنا العرب منذ العصر العباسى حتى اليوم الكثير من المؤلفات حول دراسة الأدب العربى ، ووضع النظريات والقواعد لتقويمه والحكم عليه .

وفى العصر الحديث قوى اتصال العرب بأوروبا ، وبدأ النقاد العرب فى القرن العشرين يتأثرون بنقاد الغرب فى نظرتهم إلى الأدب ونقده ؛ فكثرت الدراسات فى حقائق الأدب وفنونه الشعرية والنثرية ، والمذاهب الأدبية والنقدية . مع الميل إلى إبراز ما أحدثته الحياة الحديثة فى الأدب من بعض الأنماط الجديدة .

وكتابا الديوان فى الأدب والنقد للعقاد والمازنى ، والغربال لميخائيل

نعيمة من المؤلفات التى أثارت اهتمام الأدباء والنقاد فى العصر الحديث ؛ فقد جاء النقد فى هذين الكتابين ممثلا للمذهب الجديد فى نقد الأدب العربى ، وكان مؤلفوهما ينظرون إلى الأدب من خلالهما بعين الغرب ومقاييس نقدهم له فى كثير مما قالوه .

وهناك ارتباط وثيق بين كتابي الغربال والديوان ؛ حيث ينتميان إلى أصل واحد وهو التأثر بالثقافة الأجنبية والأدب الغربى بشكل عام . كما أنهما يتفقان فى المنهج والهدف ؛ فالقضية الأساسية التى يعالجانها هى تحديد مفهوم الشعر العربى وتصحيح مصطلحه والنظرة إليه ، وتحريره من قيود التقليد ، وربطه بقيم الحياة ، واحتياجات الإنسان النفسية فيها .

والكتاب الذى بين أيدينا عبارة عن وقفات يسيرة مع قضايا النقد الأدبى التى وردت فى كتابي الغربال والديوان . قصدت من ورائها تبيان هذه القضايا وموقعها فى الكتابين أو فى أحدهما ؛ ومدى الالتقاء أو الاختلاف بين الكتابين فى تناولها ؛ فقد لاحظت اهتمام النقاد بما أثاره العقاد والمازنى فى كتاب الديوان من قضايا أدبية ونقدية ، وتعدد الدراسات التى كتبت حول هذه القضايا . أما كتاب الغربال فكان نصيبه من هذه الدراسات ضئيلا إلى حد ما رغم ما احتواه من قضايا أدبية ونقدية مهمة ، لذا أردت أن أقوم بهذه الموازنة بين الغربال والديوان لأساعد القارىء على تلمس أهمية الكتابين معا من ناحية، ولأزيح بعض جوانب الظلم الذى وقع على كتاب الغربال من ناحية أخرى.

على أن الموازنة بين كتابي الغربال والديوان لا تعني بأي حال من الأحوال مقارنة بين مدرستي المهجر والديوان ؛ فالكتابان – وإن كانا يمثلان المحاور الرئيسية التي دارت حولها نظريات المدرستين في نقد الشعر ووضع الأسس التي يجب أن يقوم عليها في شتى عناصره ومقوماته – إلا أن هناك بجانبهما الكثير من الدراسات التي وضعها أنصار المدرستين وضمنوها الكثير من النظريات والمفاهيم النقدية التي تشكل الصورة العامة لمعاييرهما الأدبية والنقدية .

هذا وتتكون هذه الدراسة – بعد المقدمة – من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة . والتمهيد يقدم تعريفا بكتابي الغربال والديوان وأهم نقاط الالتقاء أو الاختلاف بينهما ، وبيان أثرهما في الأدب العربي ونقده .

أما الفصل الأول فهو في قضايا النقد الأدبي التي وجدت في الكتابين معا. وتحدثت فيه عن عدة قضايا نقدية وردت في كلا الكتابين ، وهي : قضية مفهوم الشعر والشاعر ، وقضية وحدة القصيدة الشعرية ، وقضية اللفظ والمعنى ، وقضية نقد الأسلوب الأدبي ، وقضية الخيال والصورة الشعرية ، وقضية الصدق في العمل الأدبي .

أما الفصل الثاني : فهو في القضايا النقدية التي انفرد بها الغربال عن الديوان. وتناولت فيه خمسا من قضايا النقد الأدبي التي وجدت في كتاب الغربال ولم يتحدث عنها مؤلفا الديوان وهي : النقد الأدبي ومقاييسه ، وقضية التحرر اللغوي في الأسلوب الأدبي ، وقضية الموسيقى في الشعر العربي ،

والتجربة الشعرية وعملية الإبداع الأدبى ، ونقد الرواية التمثيلية .

وجاء الفصل الثالث فى الحديث عن قضايا النقد الأدبى التى انفرد بها الديوان عن الغربال – وتناولت فيه ثلاثا من القضايا النقدية التى وجدت فى كتاب الديوان ولم يتحدث عنها ميخائيل نعيمة فى الغربال ، وهى : قضية السرقات الشعرية ، وقضية الطبع والصنعة فى العمل الأدبى ، وقضية الموازنات الشعرية .

وكانت دراستى لكل قضية من القضايا السابقة تقوم – فى الغالب – على أساس من التعريف الموجز بالقضية فى النقد الأدبى العربى ، ثم الحديث عنها من خلال وجودها فى الكتابين معا وطريقة كل منهما فى تناولها ، أو من خلال وجودها فى أيهما إذا كانت من القضايا التى انفرد بها أحدهما دون الآخر . متوخيا فى ذلك الإيجاز فى الأسلوب والتناول خوفا من الإطالة .

أما الخاتمة فهى فى بعض الأمور العامة التى تتصل بكتابى الغربال والديوان ، وتساعد على زيادة التعرف بكل منهما وبأسلوبهما فى تناول قضايا النقد الأدبى .

وقد أتبعت ما سبق بقائمة بمراجع البحث التى اعتمدت عليها فى إعداده مرتبة حسب الترتيب الأبجدى لعنوان الكتاب . ثم أعقبت ذلك بفهرس لموضوعات البحث .

وكل أملى أن تسهم هذه الموازنة بين الديوان والغربال – على

وجازها – في كشف الجوانب المهمة للقضايا النقدية في الكتابين ، وتعين على الوقوف على أهمية الكتابين في حقل النقد الأدبي . فإن تحقق هذا الأمل فهذا مقصدي وأحمد الله على ذلك . وإن كان هناك من عجز أو تقصير فحسبي أنني اجتهدت وبذلت ما وسعني من الجهد والطاقة ، وأرجو من القارئ الكريم أن يغفر لي ما تقع عليها عينه من أوجه القصور فالكمال لله وحده ، ولا أعدو كوني إنسانا يخطئ ويصيب .

والله أسأل أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم ، وأن يجعله مقبولا نافعا ؛ إنه – سبحانه وتعالى – سميع قريب مجيب ، وهو نعم المولى ونعم النصير.

﴿ وما توفيقي إلا بالله عليه توكلتُ وإليه أنيب ﴾

دكتور

مصطفى مصطفى عطا

٢٠٠٣/٦/٢٧ م

تمهيد

الديوان والغربال وأثرهما فى الأدب والنقد

الديوان والغربال :

كتابا الديوان والغربال من كتب النقد الأدبى التى ظهرت فى بداية العقد الثالث من القرن العشرين لنقد الأدب العربى وتوجيهه – وخاصة الشعر – وجهة أخرى غير التى يسير فيها .

وظهر كتاب الديوان للعقاد والمازنى [1] فى عام ١٩٢١م. بينما ظهر

---

١ – العقاد : هو عباس محمود العقاد . ولد فى أسوان عام ١٨٨٩ م . وكان والده يقوم على أمانة المحفوظات (الدفتر خانة) بمديرية أسوان . وعرف بالتدين إلى حد التشدد . اختلف العقاد إلى المكتب منذ طفولته ، ثم التحق بالمدرسة الابتدائية وتخرج فيها سنة ١٩٠٣م . وبعد وفاة أبيه سنة ١٩٠٥ م رأى عباس أن يختصر الطريق فرحل عن بلدته وهو فى السادسة عشرة من عمره ، واشتغل بعدة وظائف حكومية ثم عمل فى جريدة اللواء ، ثم فى صحيفة الدستور مع الأستاذ فريد وجدى. وبعد احتجابها عمل بسكرتارية ديوان الأوقاف لبعض الوقت ثم فصل منها ، وظل ينتقل من عمل إلى عمل بجانب مقالاته السياسية التى تعرض بسببها للسجن عام ١٩٣٠م . وبعد خروجه من السجن اهتم بنشر شعره وكتاباته وإخراج مؤلفاته التى تجاوزت الستين مؤلفا . توفى العقاد فى ١٢ من مارس ١٩٦٤ م . انظر : الأعلام للزركلى – ط دار العلم للملايين – ط ٧ – ٣ / ٢٦٦ .

– أما المازنى فهو إبراهيم بن محمد بن عبد القادر المازنى . ولد بالقاهرة عام ١٨٩٠م. وتخرج بمدرسة المعلمين . وعمل بالتدريس ثم بالصحافة . وكان نابغا فى الترجمة عن الانجليزية . وكان يقول الشعر ثم انصرف عنه إلى النثر وعمل فى جريدة الأخبار =

كتاب الغربال لميخائيل نعيمة [١] في عام ١٩٢٣م.

أما الديوان فقد وجه فيه مؤلفاه نقدهما اللاذع الشديد إلى أصحاب مدرسة التقليد في الشعر العربي ؛ فجعل العقاد من نفسه سوط عذاب على شوقي والرافعي . بينما وجه المازني سهام نقده إلى عبد الرحمن شكري ومصطفى لطفي المنفلوطي .

وتتلخص أسباب كره العقاد لشوقي في اتهام العقاد لشوقي بالزلفى لرجال السلطان ، والنيل من خصومه ومنافسيه سرا وعلانية . ومنها هجاء

= مع أمين الرافعي ، وفي (البلاغ) مع محمد عبد القادر حمزة . وأصدر مجلة الأسبوع مدة قصيرة . وله الكثير من المقالات في المجلات الشهرية والأسبوعية وكان كثيرا ما يتناول فيها نقائص المجتمع.وهو أحد أعضاء المجمع العربي بدمشق والقاهرة. توفي المازني بالقاهرة عام ١٩٤٩م. انظر الأعلام للزركلي – دار العلم للملايين – بيروت – ط ٧ – ١٩٨٦م / ٧٢/١ .

١ – هو ميخائيل بن يوسف بن ميخائيل نعيمة . ولد في قرية بسكنتا اللبنانية عام ١٨٨٩م. التحق بالمدرسة الطائفية في بلدته ، ثم انتقل بعد عام واحد إلى المدرسة التي أنشأتها الجمعية الإمبراطورية الروسية الفلسطينية في قريته . وبعد أن أتم دراسته فيها انتدب لمتابعة دروسه في دار المعلمين الروسية في الناصرة . وفي عام ١٩٠٦م سافر إلى روسيا لمتابعة دراسته على نفقة الجمعية الإمبراطورية . وبعد أربع سنوات عاد إلى لبنان . ثم سافر مع أخيه الأكبر إلى أمريكا وفيها التحق بجامعة واشنطن علم ١٩١٢م فدرس الحقوق والآداب . وفي عام ١٩١٩ م توثقت صلته بجبران خليل جبران ورفاقه من أدباء المهجر في نيويورك وتكونت منهم بعد ذلك جماعة الرابطة القلمية وانتخب جبران عميدا لها وميخائيل مستشارا لها حتى عام ١٩٣٢م. الذى قرر فيه ميخائيل العودة إلى قريته وظل فيها حتى توفي عام ١٩٨٨م . اقرأ : ميخائيل نعيمة منهجه في النقد واتجاهه في الأدب – د/ شفيع السيد – دار الفكر العربي – ط ٢ – ١٩٩٤م ص ١٥: ٣٧ .

شوقي لعرابي والعرابيين تملقا للخديوى وابتغاء الشهرة وحب الظهور . كما اتهمه باستخدام دهائه وسياسته للقضاء على كل نهضة فكرية تحاول تغيير القيم والمفاهيم البالية ، وتعمل على إيقاظ الفكر والعقل العربيين . فضلا عن أن العقاد كان مرتبطا فى صدر حياته بمعسكر الشعب الممثل عندئذ فى حزب الوفد أقوى تمثيل فكان من الطبيعى أن يعادى شوقى الذى كان لصيقا بالقصر الخديوى ومن يناصره.[1]

أما شكرى والمازنى فقد فسدت العلاقة بينهما بعد أن عاب شكرى على المازنى انتحاله بعض الأشعار الانجليزية وبخاصة مجموعة (الذخيرة الذهبية) الواسعة الانتشار . ورأى شكرى فى ذلك إساءة لدعوة التجديد كلها فعز ذلك على المازنى وشرع فى نقد شكرى فى إحدى الجرائد اليومية . ورد شكرى على المازنى فى الجريدة نفسها . ولم يصف الجو بعد ذلك بين الصديقين. وتوالى هجوم كل منهما على الآخر ، ومنها هجوم المازنى على شكرى فى الديوان . وذلك فى مقالين تحت عنوان (صنم الألاعيب).[2]

وقد صرح مؤلفا الديوان بالغرض من تأليف كتابهما وبموضوعه فجاء فى مقدمته على لسان العقاد : " وهو كتاب ... موضوعه الأدب عامة ، ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد فى الشعر والنقد والكتابة ".[3] وأشار إلى أن

---

١ – انظر : النقد والنقاد المعاصرون – د/ محمد مندور ١٠٠ ، ١٠١ .

٢ – انظر : الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق – د / محمد على هدية – ص ٣٧ .

٣ – الديوان – ط دار الشعب – ط ٤ – ١٩٩٧ م – المقدمة ص ٣ .

مذهبهما فى الكتاب يتميز بأنه " مذهب إنسانى مصرى عربى : إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية . وعربى لأن لغته العربية"[١].

أما الغربال فهو كتاب يطل القارىء من خلاله على كثير من الطرائف البارعة والحقائق القيمة – كما يقول العقاد فى تقديمه له [٢] كما حاول فيه ميخائيل نعيمة تصحيح كثير من مقاييس الأدب . وهو كتاب لم يؤلفه صاحبه دفعة واحدة وفق منهج مرسوم وإنما هو مجموعة من المقالات النقدية التى نشرها ميخائيل نعيمة فى الصحف أو كانت مقدمات لبعض مؤلفاته الأخرى كمقالة (الرواية التمثيلية العربية) فهى مقدمة لمسرحيته (الآباء والبنون) . ومثل الغربال فى ذلك مثل الديوان والعديد من المؤلفات الأدبية التى صدرت فى تلك الفترة من الأدب الحديث من أمثال كتب : الفصول والغايات ، وساعات بين الكتب ، ومطالعات فى الكتب والحياة للعقاد . وكتاب : حديث الأربعاء لطه حسين . وكتابى : حصاد الهشيم ، وقبض الريح للمازنى . وكتاب: فى أوقات الفراغ للدكتور محمد حسين هيكل ، وكتب : فى الميزان

---

١ – مقدمة الديوان ص ٤ .

٢ – الغربال – ميخائيل نعيمة – طبع : بناية نوفل – بيروت – الطبعة ١٥ – ١٩٩١ م ص ٥ .

الجديد ، ونماذج بشرية ، وقضايا جديدة فى أدبنا الحديث للدكتور محمد مندور.

وكتاب الغربال يعبر تمام التعبير عن أفكار جماعة الرابطة القلمية التى كان ميخائيل نعيمة مستشارا لها . ويعبر كذلك عن روح التجديد التى كان ينادى بها أدباء المهجر فى الميدان الأدبى.

ومن مقال ميخائيل نعيمة فى الغربال عن (الغربلة) يتبين للقارىء المنهج النقدى الذى سار عليه وهو المنهج التأثرى الذاتى . حيث يقول : "لكل ناقد غرباله . لكلٍ موازينه ومقاييسه . وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا فى السماء ولا على الأرض ، ولا قوة تدعمها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه " [١]

وقد تأثر ميخائيل نعيمة فى هذا المنهج بالظروف الزمانية والاجتماعية التى كانت سائدة بين أبناء المجتمع فى الفترة التى كتب فيها الغربال ؛ حيث كان الاتجاه الرومانسى عند العرب يستهوى أفئدتهم المتعطشة إلى الحرية وإلى التعبير عن الذات ؛ مما جعل الدعوة إلى التجديد لدى الأدباء فى الشرق وفى المهجر تلتقى عند دعوة واحدة هى الدعوة إلى شعر الوجدان الذاتى.[٢]

وكان وجود هذين الكتابين (الديوان والغربال) صدى من أصداء الدعوة إلى التجديد فى الأدب العربى ، والتقاء الثقافة العربية بالثقافة الغربية .

---

١ – الغربال ١٦ .

٢ – انظر : النقد والنقاد المعاصرون – د / محمد مندور – دار نهضة مصر – ص ٣٤ .

فالكتابان يمثلان الدعوة إلى التجديد فى الشعر العربى ، وهى الدعوة التى طالب فيها قوادها - العقاد والمازنى وشكرى وكثير من أدباء وشعراء المهجر - بأن يكون الشعر الغنائى تعبيرا عن الوجدان الفردى للشاعر ومعبرا عن الحياة التى يعيشها . وهى دعوة تأثر فيها هؤلاء النقاد والأدباء بالشعر الغربى وخاصة الانجليزى منه بعد اطلاعهم عليه ، وباتجاهات الثقافة والنقد عند الغربيين .

وقد تميزت الفترة التى ألف فيها الكتابان بشدة الصراع الناشب بين الأدباء العرب ناثريهم وشعرائهم ؛ فقد نتج عن اتصال بعض الأدباء العرب فى هذه الفترة بأدباء أوربا نزوع إلى التأثر بهم فى منهجهم الفكرى والفنى والتعبيرى . وكانت نتيجة ذلك نشوب هذا الصراع الذى اتسم بالقوة فى كثير من الأحيان بين المتمسكين بالمنهج القديم فى التعبير ، وبين المتجهين إلى الجديد المتأثرين بأوربا تأثرابلغ ببعضهم حد التنكر لكل ما هو موروث والاحتفال بكل ما هو أوربى . ولم يتوقف الصراع بين الفريقين عند حد الشعر ولكنه دار حول الأدب على وجه العموم .

وكان وجود كتابى الديوان والغربال معبرا عن صورة من صور هذا الصراع فكان أصحاب هذين المؤلفين يصدرون فيهما عن أفكار جديدة عملوا على نشرها لتغيير المفاهيم ، وتنوير العقول ، وتصحيح مقاييس النهضة الأدبية .

وجوهر المذهب الجديد الذى دعا إليه الكتابان هو الدعوة إلى ذلك الأدب الذى يفيض بحرارة الانفعال وصدق الشعور ، ويستمد فيه الأديب

مقومات أدبه من ذات نفسه وعميق شعوره ، وخالص عواطفه ؛ بحيث يجد فيه المتلقى صورة لنفسه وترجمة لتجاربه وأحاسيسه.

وكان أصحاب هذين المؤلَّفين قد أعدوا أنفسهم بثقافة عربية واسعة من ناحية ، واطلاع جيد على آداب الأمم الحديثة من ناحية أخرى . وتفرغوا لصقل مواهبهم ، ثم تصدوا للموروث فى الأدب والنقد ، ونظروا إلى الأدب والفن نظرة وسطية . فلم ينخدعوا بمن كانوا يتعصبون لنغمة الشعر التقليدية التى كانوا يعزفون عليها أمثال شوقى وحافظ ، ولم ينحرفوا – وخاصة صاحبا الديوان – إلى الوقوف بجانب الداعين إلى اللغة العامية ممن اتجهوا بكليتهم إلى الثقافات الغربية الحديثة . فانطلقوا يكشفون عن مواطن القوة والجمال فى الشعر العربى القديم بجانب الإفادة من النظريات والمذاهب الفنية الحديثة ، وقدموا لمبادئهم النقدية ومفاهيمهم الأدبية التى قامت عليها دعوتهم نماذج من الشعر وآراء فى النقد تعد صورا صادقة لنفوسهم . ومما يدل على أن جهود هؤلاء قد أثمرت ثمرتها ووجدت لها مكانا فى نفوس القراء ما لوحظ من نفاد الطبعة الأولى من الديوان بعد أيام معدودة من صدوره ، وما رئى من تقلص ظل شوقى وحافظ والمنفلوطى بعد صدور الديوان.

وعلى الرغم من اتفاق أصحاب مدرسة المهجر مع أصحاب الديوان على ضرورة التجديد فى الأدب والفن إلا أن هناك من رأى فرقا بين ثورة كل من المدرستين على التقليد ، ودعوة كل منهما إلى التجديد فذكر أن ثورة المهجريين قد بدأت بالرحيل عن الأوطان طلبا للحرية وهروبا من الاستعمار ،

وتميز الأدب المهجرى بالإحساس بآلام الغربة ، والحنين إلى التربة الوطنية . أما ثورة الديوانيين فقد نازعت الإنسان موروثاته الفنية واتخذت طريقا غير الطريق المرسوم لها من قبل ؛ فقد توجهت أولا إلى نظام القصيدة وأسلوب نظمها عند شوقى وحافظ ، وإلى أسلوب المنفلوطى فى كتاباته ، ثم إلى نظـــام القصيـــدة وأسلوب نظمها فى الشعر العربى فى عصور القـــوة والازدهـــار ، وأشـــادت بأنماطها الجيدة وأساليبها الفنية ووسائل أدائها المختلفة . وهذا عكس ما قامت عليه مدرسة المهجر التى تعمدت هدم القديم بوسيلة التساهل فى اللغة والشـعر لتحرير الفرد والمجتمع فى حين اتخذت مدرسة الديوان من الفرد والمجتمـــع أداة لتحرير اللغة من قيود القديم . وفى كل خطوة خطتها كانت تصادفها العقبات، وتصطدم بالموروث . فشتان بين سلوك كل من المدرستين : واحدة تهرب مـــن المجتمع وأخرى تواجهه . واحدة تجدد على أساس من الشعر التقليدى الجيـــد، والأخرى تخرج على الشعر العربي التقليدى فى موضوعاته وأفكاره وأحاسيسه وقوالبه وصيغه . وإن كان الهدف من الثورتين واحداً وهو الإصلاح .[1]

أما عن مدى الالتقاء بين الديوان والغربال خاصة فذكر الدكتور / محمد مندور أن الكتابين يرميان إلى هدف واحد وهو الهجوم العنيف على مدرســـة الأدب التقليدى ، مما قد يوحى بتأثير أحدهما على الآخر . و لكن الاســـتقراء التاريخى السليم يؤكد أن هذا التأثر المتبـــادل لم يحـــدث . وذكـــر أن الأستاذين ميخائيل نعيمة و العقاد قد أكدا له شخصيا عدم حـــدوث هـــذا

١ - انظر : الصورة فى شعر الديوانيين - د / محمد على هدية ٣٠٩ ، ٣١٠

التأثر . وقرر بناء علي ذلك أن كلا من الاتجاهين قد تولد بطريقـــة تلقائيـــة ونتيجة لظروف متشابهة وهى اتصال الجانبين المهجري والشـــرقي بـــالآداب والثقافات الأوربية،ثم إحساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الأدب العـــربي التقليدي لم تعد تكفي حاجات العصر المتطورة . وإذا بكل منهما يسير في خط مواز للآخر دون سبق التقاء . و قد اكتفي كل منهما أن يحيي الآخر تحيـــة حارة و يشد على يده على بعد المزار . وذكر الدكتور مندور أن الأديبـــين نعيمة والعقاد حدثاه أنهما لم يسبق لهما التقاء شخصى إلا فى مؤتمـــر الأدبـــاء العرب الذى انعقد فى القاهرة فى ديسمبر سنة ١٩٥٧م.[1]

وأكد هذا المعنى الدكتور وليد منير فى كتابه عن ميخائيل نعيمة فقـــال : " فلا أظن أنه من توافق الصدف أن الديوان والغربال صدرا فى وقتين متقاربين جدا دون أن يعتمد أحدهما على الآخر وإن تمثلا كلاهما الثقافة الأجنبية. وإنمـــا أظن أن ذلك من توافق الضرورات ، وأن التشابه بينهما فى الأفكار لا يعـــود إلى توافق ينابيع الرؤى وتقارب المناخ النفسى فحسب ، بل يعـــود أيضـــا إلى تشكل الظرف التاريخى داخل الثقافة العربيـــة نفســـها وتقـــارب الدواعـــى والأسباب الاجتماعية والسياسية ".[2]

وقد جاء فى كلام العقاد وكلام ميخائيل نعيمة ما يؤيد تلاقى الكتـــابين

---

١ – النقد والنقاد المعاصرون – دار نهضة مصر – بدون تأريخ ص ٢٩ ، ٣٠ .

٢ – ميخائيل نعيمة – د / وليد منير – الهيئة المصرية العامة للكتـــاب – ١٩٩٢م – ص ٦٤ ، وانظر فى هذا أيضا كتاب ميخائيل نعيمة – د / شفيع السـيد ١٢٦ ، ١٢٧.

وأصحابهما فى الهدف والأسلوب . فيقول العقاد فى مقدمته لكتاب الغربال : " والحق أننى قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة ، وجوار ملاصق فى الحى الذى أسكنه من هذه الدنيا الأدبية الجديدة ...." [١] . ويقول: "وأكاد أقول : إنه لو لم يكتب قلم النعيمى هذه الآراء التى تتمثل للقارىء فى هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا " [٢].

ويقول ميخائيل نعيمة فى مقاله عن الديوان : " ولعل أطيب ساعة فى حياتى الأدبية هى الساعة التى اهتديت فيها إلى هذه الجماعة ، ولمست الحياة الجديدة فيها . فأيقنت من أن ما كان منذ سنين حلما من أحلامى قد أصبح اليوم حقيقة محسوسة " [٣].

أما عن تحية كل من الجانبين للآخر فقد احتفظ بها كتاب الغربال ؛ حيث كتب الأستاذ ميخائيل نعيمة عن (الديوان) مقالا حماسيا أثنى فيه على الديوان بمثل الكلام السابق . وقد استهله بقوله : " ألا بارك الله فى مصر . فما كل ما تنثره ثرثرة ، ولا كل ما تنظمه هرجة . وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرفة الكلام وتؤله رصف القوافى . فكم زمرت لبهلوان ، وطبلت لمشعوذ ، و"طيبت" لسكران.غير أنى عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالرجاء . عرفت أن مصر مصران لا واحدة . مصر ترى البعوضة جملا ، و المدرة جبلا

---

١ – مقدمة الغربال ص ٦ .

٢ – مقدمة الغربال ص ٧ .

٣ – الغربال ٢١٠ .

ومصر ترى البعوضة بعوضة ، و المدرة مدرة . مصر لها ميزان بكفة واحدة ، ومقياس بطرف واحد . ومصر لها ميزان بكفتين ، ومقياس بطرفين . فــــهي تفصل بين الرطل والدرهم ، وتميز بين الفتر والفرسخ . إن مصر هـــــذه — مصر الثانية — قد قامت اليوم تناقش الأولى الحساب ؛ فانتصبت وإياها أمـام محكمة الحياة . وسلاحها الوجدان الحي ، ومحكها الحق ..... وبعبارة أخـوي : إن مصر تصفي اليوم حسابها مع ماضيها " [١]

وقد رد الأستاذ العقاد التحية بمثلها بكلامه السابق الذى جاء فى مقدمة الغربال وذكر فيه أن النعيمى لو لم يكتب قلمه هذه الآراء التى تتمثل للقارىء فى صفحات هذا الكتاب لوجب أن يكتبها هو . فأما وقد كتبها وحمل عبأهـــا فقد وجب عليه على الأقل أن يكتب مقدمتها . ثم قـــال : " وإنى لأعــرف كيف يستحق النعيمى التهنئة بجرأته التى ظهر بها فى مقالاته ، وصراحته الــتى تقدم بها إلى غربلة الناس والكتب و الآراء ؛ لأننى أعرف الآراء المســـتحدثة وما تجلبه على أصحابها من الغضب والملاحاة فى بلاد العالم أجمـــع وفي بــلاد الشرق خاصة ... " . [٢]

فالكتابان (الديوان والغربال) متشابهان فى الهدف وفى كثير مما تنــاولاه. والقرابة الفكرية ، والارتباط الوثيق فى الغاية والهدف بينهما " همـــا اللـــذان سوغا للأستاذ العقاد أن يكتب — وهو تحت سماء أسوان فى أقصى صعيد مصر

١– الغربال ٢٠٧.

٢ – مقدمة الغربال ص ٠٧

- مقدمة كتاب الغربال الذى كتبه الأستاذ ميخائيل نعيمه تحت سماء نيويورك. وهما اللذان سوغا لميخائيل نعيمة أن يكتب فى هذا الكتاب الذى ضمنه كل آرائه النقدية ومقاييسه الأدبية فصلا يعلن فيه عن إعجابه الشديد واغتباطه الجم بكتاب الديوان الذى أصدره العقاد والمازنى ليدعوا فيه إلى تصحيح المفاهيم الأدبية من خلال ما قدماه من نقد لبعض النماذج التى كانت تمثل - فى نظرهما - صورة التقليد الذى كان لابد لهما من الوقوف فى وجهه ، والثورة عليه بإعلان مفاهيمهما الجديدة التى كانا يريان أنهما عنوان الأدب الصحيح".[1]

على أنه من الملاحظ أن ميخائيل نعيمة بدا أكثر إيغالا من العقاد والمازنى في طريق التجديد ؛ فهو يميل إلى أن يكون الأدب حرا من كل قيد . ويعبر فى تجربته عن ذات نفسه دون امتثال مسبق لأى من القواعد الثابتة . فالأدب عنده معرفة متجددة للذات ، ونفاذ عبر تلك المعرفة الى ذات الآخر. وقد بالغ فى دعوته الى التجديد وحمل حملة شديدة على الأدب العربى كله قديمه وحديثه فى فصل من الغربال عنون له بـ (الحباحب) . كما حمل الحملة نفسها على القيود اللغوية فى فصل آخر منه بعنوان (نقيق الضفادع).

ومع هذا يمكننا القول بأن نقاد مدرسة الديوان كانوا فى نقدهم وبحكم

---

١ - حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية و التطبيق - د/ عبد الحكيم بلبع - الهيئة المصرية العامة لكتاب - ١٩٨٠م - ص ١٢.

طبيعتهم النفسية أقدر على الهدم منهم على البناء كما يذكر الدكتـــور عبـــد المحسن طه بدر [1] . وقد عبر العقاد عن هذا الاتجاه فقال: " فلهذا اخترنـــا أن نقدم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادىء الحديثة . ووقفنـــا الأجـــزاء الأولى على هذا الغرض وسنردفها بنماذج للأدب الراجح من كـــل لغـــة ، وقواعد تكون كالمسبار ، وكالميزان لأقدارها " [2]

وهذا الوعد الذى قطعه العقاد على نفسه لم ينفذ منه إلا الشـــق الأول المتعلق بجانب الهدم فقط ؛ لأن الديوان لم يصدر منه إلا جزءان ، وكان مقـــدرا له أن يكون فى عشرة أجزاء .

كما اتسم النقد فى الديوان بالتعسف وعدم التوفيـــق فى كثـــير مـــن الأحيان . فكان العقاد والمازنى يقدمان بعض الأفكار النقدية العامة . فإذا مـــا انتقلا إلى التطبيق تعثرا . كما فى حديثهما – على سبيل المثال – عن خلـــو شعر شوقى من الذاتية . فحين انتقلا إلى التطبيق أخذا فى الحديث عن معـــانى شوقى وما فيها من الإحالة،والتفكك،والتقليـــد،والولـــوع بـــالأعراض دون الجواهر [3] . " و لعل هذه الظاهرة ترجع إلى طبيعة الشعر المنقـــود . ولـــو حاولوا تطبيق بعض أفكارهم على نماذج من الشعر العربى – كما وعد العقـــاد أن يفعل – لأصابوا حظا أوفر من النجاح "[4] .

---

١ – أنظر : التطور و التجديد فى الشعر المصرى الحديث – طبع الهيئة المصرية العامـــة للكتاب ١٩٩١م – ص ٣٦٥ .

٢ – مقدمة الديوان – ص ٤ .

٣ – أنظر فى ذلك : الديوان ١٢٩/٢ و ما بعدها .

٤ – التطور و التجديد فى الشعر المصرى الحديث – ص ٣٦٦ .

و على كلٍ فالديوان " كتاب لا يخلو من تطرف وإجحاف وتحامل. ولكنه لا يخلو أيضا من نظرات صادقة وملاحظات نقدية رهيفة ، وبصيرة سبقت عصرها .كان العقاد والمازنى رجلين فيهما ما فى سائر الرجال من قوة وضعف،وحيدة وهوى ،وصواب وخطأ . و لكنهما كانا – وتلك شفاعتهما بإزاء أى عيوب – عقلين عظيمين جمعا بين أنضج ثمار الفكر الغربى والتراث العربى " [1].

على أنه من الثابت أن العقاد والمازنى قد ندما فيما بعد على ما فرط منهما من قسوة وشدة فى حق شوقى وشكرى . فكتب العقاد فى مجلة الهلال عدد (أكتوبر ١٩٧٥م) عن شاعرية شوقى فى الميزان ، وأقر فيه بنبوغ شوقى فى الصنعة الشعرية والتمكن من الأداء . وكتب المازنى فى جريدة السياسة (إبريل ١٩٣٠م) مقالة عن التجديد فى الأدب المصرى قال فيها عن شكرى : " ومن اللؤم الذى أتجافى بنفسى عنه أن أنكر أنه أول من أخذ بيدى وسدد خطاى ، ودلنى على المحجة الواضحة . و أننى لولا عونه المستمر لكان من الأرجح أن أظل أتخبط أعواما أخرى . ولكان من المحتمل جدا أن أضل طريق الهدى " . كما اعترف فى مقالة أخرى بنفس الجريدة بموهبة شكرى وسبقه إلى التجديد[2] .

---

١ – مقدمة كتاب الديوان بقلم الدكتور ماهر شفيق فريد – طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة – ٢٠٠٠م ص ١٩ .

٢ – أنظر : النقد و النقاد المعاصرون – د/ محمد مندور – ص ٥٠ –٥١ .

أما الغربال فيعتبر – و إن لم ينل ما ناله الديوان من شهرة وذيـــوع فى بيئة الأدب المصرى – لبنة أساسية فى إقامة صرح الشعر العربى الحديث .

أثر الكتابين فى الأدب و النقد:

كان للكتابين (الديوان والغربال) أثرهما الكبير على الأدب والنقـــد الأدبى فى العصر الحديث . أما فى مجال النقد الأدبى فقد ظهر هذا الأثر واضحا فى نقد الشعر الغنائى – أى شعر القصائد – أكثر من غيره ؛ فقد صب النقـاد الثلاثة اهتمامهم فى الكتابين على نقد الشعر الغنائى دون غيره مما ظهر وازدهر من فنون أدبية أخرى كفن المسرحية، وفن القصة والأقصوصة،وفـــن المقـال الأدبى إلا فى قليل من الأحيان .

على أنه من الملاحظ أن نقدات هؤلاء النقـــاد وآراءهـــم فى هذيـــن الكتابين – و فى غيرهما مما كتبوه – لم تتعد مرحلة التنظير ووضـــع القواعـــد والأسس ، و لم يحاولوا تطبيق هذه النظريات والآراء والقواعد على ما نظمـــوه هم من شعر . فكثير من صيغهم الشعرية تذكر القارئ بصيغ قديمة قد تتفق أو تختلف مع ما قرأه فى الشعر القديم ، و لكنها تتماثل معه فى إيقاعها العام، و فى نظام التعبيـــر. " لذلك يشعر القارئ بشىء غير قليل من التناقض بـــين آراء هؤلاء الشعراء فى الشعر (العصرى) و قوالبهم و أطرهم الواضحة التقليـد . و يرجع ذلك التناقض إلي يسر الاستجابة العقلية لما يقرأه الناس من أفكـــار ونظريات جديدة عن الأدب تصادف فى نفسه هوى، وتتفق مع طبيعة المرحلـة

الحضارية التى يعيشها فى مجتمعه ، وعسر الاستجابة الفنية التطبيقية التى تستلزم وقتا طويلا للتجربة والممارسة والخروج من دائرة التقاليد المألوفة، وابتكار أساليب شعرية جديدة تعكس قيم تلك الأفكار والنظريات ، ومهما يبلغ من تأثر هؤلاء الشعراء الناشئين بما قرأوا حينذاك من بعض الأشعار باللغة الإنجليزية فإن قصارى ما كان يمكن أن ينتفعوا به منها هو التأثر بروحها العامة وببعض صورها وأخيلتها . ويبقى عليهم بعد ذلك أن يبتدعوا لأنفسهم بالعربية معجما وعبارات وإيقاعا جديدا و يتحرروا من سلطان القديم الذى غذيت به مواهبهم ومرنت عليه أذواقهم . ولم يكن ذلك بالشيء اليسير فظل كثير من ألفاظهم وبناء عبارتهم وإيقاع شعرهم العام شديد الصلة بطابع التراث حتى فيما ترجموه ترجمة مباشرة من اللغة الإنجليزية"[1] .

و الحقيقة أن هذا الشيء لم يكن خاصا بمدرسة بعينها أو بجماعة من الجماعات التى كانت تدعو إلى التجديد فى الشعر العربى فى العصر الحديث . فالواقع أن أحدا من أنصار التجديد فى مصر لم يحاول أن يلبس الشعر العربى ثوبا من أثواب الغرب ؛ فقد احتفظوا جميعا باللفظ والأسلوب والذوق العربى، حتى عند شعراء المهجر الذين أخذ على بعضهم التهاون فى الصياغة اللفظية وفى فصاحة اللغة . كما أن أنصار التجديد لم ينكروا أن الشعر قطعة منهم ومن مجتمعهم ، ولكنهم اختلفوا مع المقلدين فى مادة الشعر ذاتها ،

---

١ – الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر – د/ عبد القادر القط – مكتبة الشباب – ١٩٨٦م ص ١٧٩ .

وطالبوا بألا تظل تلك المادة حبيسة فى نطاق مالاكته ألسنة القدماء ، وألا تظل صياغتها خاضعة للقوالب القديمة، وألا يظل الشعر صناعة زخرفية لا تهتم إلا بالمهارة اللفظية أو التوليدات المتعسفة .

و قد هدتهم ثقافتهم الواسعة التى أخذوها عن الغرب إلى أن هناك أغوارا فى النفس البشرية، و أسرارا فى الطبيعة على الشاعر العصرى استلهامها . وأن هناك من مواضع الجمال ومثيرات الشجون والآمال ما لم يقع عليها قدماء العرب وتوصل إليها الغربيون، عليهم أن يقعوا عليها . بجانب ما ينبغى عليهم من تفهم ما استنبطه العرب من أسرار الصياغة الشعرية ووسائل التصوير والإيحاء . هؤلاء المجددون لم يريدوا استعارة الأثواب من الغرب، وإنما أرادوا أن يستخرجوا من حياتهم ومن طبيعة بلادهم أسرارها المماثلة لما استخرجه الغربيون من حياتهم ومن طبيعة بلادهم، وأن يستعينوا بنفس المبادىء والأصول اللغوية التى طبقها الغربيون على لغاتهم .

" وإذا صحت هذه الحقائق – وهى صحيحة – فإن الخلاف بين أنصار الجديد وأنصار القديم لم يكن حول ضرورة الاحتفاظ بديباجة الشعر فى ذاتها وخصائص تلك الديباجة، ثم حول نوع المعانى التى يباح التجديد فيها وقيمة تلك المعانى من الناحية الإنسانية والناحية الجمالية . والكثير من دعاة التجديد وبخاصة فى مصر لم يتنكروا للشعر العربى القديم ولا جهلوه ، وإنما أضافوا إلى ثقافتهم العربية ثقافة غربية واسعة، وحرصوا على أن يفيد الشعر والأدب العربى الحديثان من تلك الثقافة الغربية . وفى الوقت الذى كانوا

يقرأون فيه شيلى وهازلت لم يكونوا يغفلون الشريف الرضى وابن الرومى"[١].

كما كان للكتابين – الديوان والغربال – الأثر الكبير فى اشتداد موجة النقد الأدبى وتهيئة الميدان النقدى لتقبل مزيد من الآراء النقدية المختلفة . كما ساهم الكتابان فى فتح الآفاق لتقديم النقد الأدبى المتنوع حسب تنوع الناقدين واختلاف اتجاهاتهم وثقافاتهم ونظراتهم الفنية .

أما من الناحية الأدبية فيتمثل أثر الكتابين فى إثرائهما الأدب العربى الحديث بالعديد من الموضوعات والقضايا التى كانت محور الاحتكاك الفكرى و الانطلاق الوجدانى والتدفق الشعورى .

" ومهما يكن من أمر فقد أفادت حملات العقاد والمازنى على الشعر التقليدى فحاول الشعراء الذين كانوا ينهجون فى مستهل حياتهم الأدبية منهج الأقدمين أن يجددوا فى شعرهم . وإن لم يتيسر لمعظمهم أن يأتى بجديد يعتد به و لا سيما فى المعانى والقوالب ؛ لأن القرائح كانت فى نضوب والطباع فى شبه جمود . بيد أن فريقا من الشعراء الشبان الذين اطلعوا على الآداب الغربية و تأثروا بتوجيهات النقاد وحملاتهم الصارمة على الشعر التقليدى جدوا فى الإتيان بشعر جديد . ولكنهم – وللأسف – لم يكن عند أكثرهم تلك القوة الخالقة المبتكرة ، ولا هذا الأسلوب المتين، ولا تلك الينابيع الغزيرة من المعانى

---

١ – الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الأولى – د/ محمد مندور ص ٢٩ .

التى كانت للجيل السابق لهم . فلم يرتفعوا بالشعر الى المستوى الـذى كنـا نرجوه"[١]

وقد لخص الدكتور محمد ذكى العشماوى الآثار المترتبة علـى وجـود الديوان والغربال فى الأدب والنقد فى النقاط التالية :

– تخلص كثير من الشعراء إلى حد ما من شعر المناسبات الـذى كـان يعتمد على بريق الألفاظ وزخرفة العبارة ، ومالوا إلى أن يكون الشعر تعبـيرا عن شخصية صاحبه، وما يجول فى خاطره عملا بما دعا إليه النقـاد الثلاثـة العقاد والمازنى وميخائيل نعيمة .

– تحرر الشعر العربى فى كثير من الأحيان من التزام القافية الواحـدة ، مع التخفيف من صرامة الوزن القديم، ومحاولة تطويعه للتجربة الجديدة . فرأينا شعرا تزدوج فيه القافية التى تتحد فى كل بيتين . كما وجدنا القافية المتجاوبـة التى تتفق فى البيتين تقع بينهما مقطوعة من قافية أخرى . بل ووجدنـا مـا بسمى بالشعر المرسل الذى يتخلص فيه الشاعر من القافية مع المحافظة علـى الوزن العروضى كهذه الأشعار التى ظهرت فى ديوان عبد الرحمن شكرى .

– ظهور بعض ملامح المذهب الرومانتيكى فى شعر بعـض الشـعراء . فغلبت عليهم نزعة القلق والأنين والشكوى من الحياة والتبرم برزاياها. وقـد برزت هذه النزعة قوية فى شعر المازنى وشكرى من شعراء الديوان، وفى شـعر

---

١ – فى الأدب الحديث – د/ عمر الدسوقى – دار الفكر العـربى – ط عـام ٢٠٠٠– ٢٧٧/٢ .

أبى القاسم الشابى، والتيجانى يوسف بشير، ومن نحوهما من شعراء الوجدان.[١]

لقد ساهم الكتابان فى وضع مفهوم واضح للتجديد المرغوب فيه فى الأدب والنقد، وكانا بمثابة الدعوة إلى ضرورة تغيير الوضع القائم من أجل استمرار النمو اللغوى والفنى ومواكبة تيارات العصر واضطراد التقدم فى الآداب والأذواق ، ونبذ مالا يوافق الأذواق الجديدة مما رسخ فى الأذهان واستقر فى النفوس أزمانا طويلة . وقد ظهر هذا عند العقاد والمازنى بصفة خاصة . ويذكر الدكتور محمد مندور أن مدرسة الديوان " كان تأثيرها فى النقد، بل وفى الهدم أكبر من تأثيرها فى الإنشاء والتوجيه والإنتاج و تشجيع الشعراء الناشئين، والحنو عليهم، ودفعهم نحو الابتكار والتحمس للشعر والإيمان به " [٢] .

وعلى كل فما سطره هؤلاء النقاد فى كتابى الغربال والديوان يعد محاولة جديدة فى النقد الأدبى العربى فى العصر الحديث لها ملامحها المتميزة وسماتها المحددة . وكان لهما أثرهما الملحوظ فى تقدم مسيرة الأدب العربى ونقده فى هذا العصر .

هذا وهناك العديد من القضايا النقدية التى تناولها مؤلفو الكتابين الديوان والغربال مع اختلاف تناول الكتابين لها كما وكيفا . وهناك بعض القضايا الأخرى التى وجدت فى أحد الكتابين دون الأخر . وفيما يلى توضيح لكلا النوعين مع الموازنة بين الكتابين فى القضايا المشتركة بينهما .

---

١ – انظر : دراسات فى قضايا النقد الأدبى المعاصر – دار المعرفة الجامعية – ط عام ٢٠٠٠م ص ١٠٩ .

٢ – الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الأولى ١٢٤ .

الفصل الأول

قضايا نقدية فى الديوان والغربال

- ١ -

الشعر والشاعر

تحدث ميخائيل نعيمة عن الشعر فأطال . وقرر فى بـــادىء الأمـــر أن الشعر واسع الآفاق ، بعيد المدى، يند عن التحديد و الضبط . وأشـــار إلى أن الحديث عن الشعر والشاعر ينطوى على كثير من النقاط الخلافية التى تثـــير وجهات النظر؛ فللشعر تعريفات كثيرة لأنه من الصعب وضع تعريف جـــامع مانع له .ويتهكم بأولئك الذين حاولوا تحديد الشعر وضبطه بإيراد تعريفاتـــه المتعددة التى ذكرها النقاد القدامى والمحدثون له، فيذكر أن أحـــد جـــهابذة الأدب فى العصر الحديث " جمع فى مقالة واحدة ١٧٧تعريفا للشعر عن ألسـنة كثيرة من ابن خلدون إلى ميخائيل رستم، ومن أرسطو طـــاليس إلى جـــورج سائد" [١]. وهذا يدل على أن مفهوم الشعر ليس محددا ولا يحيط به إدراكـــا أديب من الأدباء أو ناقد من النقاد، وأن هؤلاء " الذين حاولوا أن يعرفـــوا الشعر بعبارة أو أكثر لجيش غفير لكن ليس بينهم من اهتدى إلى تعريف يشمل

---

١ - الغربال - ط ١٥ - ١٩٩١م - ص ١١٢ .

الشعر من كل وجوهه؛ لأن الشعر غير محدود " [١] .

كما يقرر ميخائيل نعيمة بأن "جهلنا معنى الشعر الحقيقى ومنزلتـــه فى عالم الأدب أوصلنا إلى ما نحن فيه من وفرة النظامين وقلة الشعراء، وغنانـــا بالقصائد وفقرنا بالشعر " [٢] .

ولصعوبة تحديد مفهوم الشعر تحديدا صارما يذكر أن حديثه عن مفـهوم الشعر ليس تحديدا لماهيته ، أو تعريفا بحقيقته، وإنما حديثه عنه إنما هو من قبيـل الخواطر والنظرات .

ويرى ميخائيل نعيمة أن التعريفات الكثيرة التى قيلت حـــول مفـــهوم الشعر وإن اختلفت فى أسلوبها وتنوع تعبيراتها فإنها ترجع إلى نوعين رئيســيين: أحدهما ينظر إلى الشعر من حيث ألفاظه وأوزانه وقوافيه . والآخر يقومـــه باعتباره قوة حيوية ، قوة مبدعة ، قوة مندفعة إلى الأمام . ولم يوافق هو علـــى أحد الاتجاهين ؛ لأن الشعر فى رأيه ليس الأول وحده، وليس الثانى فحســـب وإنما هو مزيج منهما معا[٣] .

ويرى ميخائيل نعيمة أن الشعر يرتبط بالحياة ؛ لأن الشعر نـــوع مـــن أنواع الأدب، والأدب أشد مايكون ارتباطا بالحياة . وهذا الارتباط بين الشعر و الحياة يدفع الشاعر إلى الغوص فى أعماقها والتعبير عن سائر أحوالها وشئونها

---

١ – الغربال ٧٦ .
٢ – الغربال ٧٦ .
٣ – انظر الغربال ٧٦ .

من فرح أو حزن، وسعادة أو شقاء، ورجاء أو يـــأس، وإيمـــان أوشـــك ، وطمأنينة أو خوف . وغير ذلك من العواطف التي تنتاب الإنسان وتدفعـــه إلى تصوير مختلف الظواهر الطبيعية . فالشعر عند ميخائيل نعيمة " هو غلبة النــور على الظلمة والحق على الباطل . هو ترنيمة البلبل، ونوح الـــورق، وخريـــر الجدول، وقصف الرعد . هو ابتسامة الطفل ، ودمعة الثكلى، وتورد وجنـــة العذراء، وتجعد وجه الشيخ . هو جمال البقاء وبقاء الجمال . الشعر لذة التمتع بالحياة، والرعشة أمام وجه الموت . هو الحب والبغض، والنعيم والشقاء . هـو صرخة البائس، وقهقهة السكران، ولهفة الضعيف ، وعجب القوى .الشـــعر ميل جارف، وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها . هو انجذاب أبـــدى لمعانقة الكون بأسره، والاتحاد مع كل ما فى الكون من جماد ونبات وحيـــوان . هو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطرافها أطـــراف الـــذات العليـــة . وبالإجمال فالشعر هو الحياة باكية وضاحكة، وناطقـــة وصامتـــة، ومولولـــة ومهلهلة، وشاكية ومسبحة ، ومقبلة ومدبرة " [1] . فالشعر عند نعيمة تفســير للحياة بكل ما فيها . كما أنه فى نفس الوقت نقـــش للصـــورة فى المخيلـــة . فالشعر عنده يجمع بين الحقيقة والخيال معا .

" ومن الواضح أن نعيمة لم يقدم تعريفا للشعر بما يتصف به التعريف من عناصر يمكن ضبطها بقدر ما يقدم رؤيته الخاصة لهذا الفن . وهى رؤية أديـــب فنان يعيش الشعر بوجدانه وأحاسيســـه، و لايفكـــر فيـــه بعقـــل الـــدارس

---

١ – الغربال ٧٦، ٧٧ .

ومنهجيته"[١] . ومن الواضح أيضا أنه تأثر فى تحديده لمفهوم الشعر ووظيفته بنظرة المهجريين إليه وما يتميز به أسلوبهم المشوب بالحنين وآلام الاغتراب، والتطلع إلى تحرير الأوطان .

ويرى ميخائيل نعيمة أن " الشعر من حيث المصدر واحد ؛لا يقاس ولا يتجزأ ولا يتنوع ؛ لأن مصدر الشعر الحياة . والحياة هى هى فى البعوضة وفى الجمل وفى الأسد . فإن تكن جميلة ومقدسة فى الأسد والنمر فهى جميلة ومقدسة فى الضب والحرباء "[٢] .أما ما يبدو فى الشعر من تنوع وتعدد فإنه يرجع – فى حقيقة الأمر – إلى اختلاف مقدرة الشعراء فى استلهامهم هذا المصدر الواحد . وعبر نعيمة عن هذا المعنى فقال : " أما من حيث المظهر فالشعر كالحياة،كثير الأصناف، عديد الألوان، متفاوت الرتب "[٣] .

فمصدر الشعر عنده طى النفس وزواياها وخباياها . وجوهره التعبير عن الحياة والكشف عن آفاقها . " فالشعر الذى يترل بفكرى إلى أغوار تحتها أغوار، ويعلو به إلى سماء تلوح من ورائها سماوات، ويفتح لخيالى آفاقا خلفها آفاق، ويفسح لعاطفتى مدى يجرها إلى أمداء هو الشعر الذى تستأنس به روحى، وتتفتح له براعم الحياة فى داخلى ".[٤]

---

١ – ميخائيل نعيمة منهجه فى النقد و أتجاهه فى الأدب – د/ شفيع السيد ص ٧٣ .
٢ – الغربال ١٢٧ .
٣ – الغربال ١٢٧ .
٤ – الغربال ١٢٩ .

وعن قيمة الشعر وقوة تأثيره فى متلقيه يذكر ميخائيل نعيمة أن الشعر يفعل فى حواس الإنسان وعواطفه ومشاعره فعل السحر . ولذلك فللشعر أهمية كبيرة فى حياتنا . " أعراسنا ليست كاملة إلابه، وأمواتنا لا يلحدون دونه. ترنيمة واحدة ترسل الجندى إلى محافر الفناء، ونشيد واحد يخفف على النوتى حربه مع اللجة المزمجرة، والأمواج المتطاحنة . (موال) لا تدرى فى قلب من اختمر ولسان من نطق به أولا يردده آباؤنا، ونلحنه نحن بعد مئات من السنين . وبيت من (العتابا) بليت عظام قائله من أجيال يخترق سكينة وحدتنا، ويحرك ألسنتنا ؛ فتخفق قلوبنا إما حزنا وإما فرحا، ويختلس من أعيننا دمعة أو دموعا، أو يبسط على أوجهنا ابتسامة اللذة والسعادة . . . "[1] .

وهذا الكلام يوقفنا على مقياس الشعر الصحيح فى رأى ميخائيل نعيمة. فالشعر الصحيح فى نظره ليس فى جلبة اللغة، ولا فى ضجيج الأوزان، ولا فى تصيد المعانى والأفكار . وإنما هو خلق يتعاون فى إيجاده عناصر كثيرة بينها مقدار عظيم من التآلف والانسجام . وقد لا يكون لكل عنصر من هذه العناصر منفردة شىء من الجمال المعبر، ولكن ائتلافه وانسجامه مع غيره من العناصر هو الذى يحقق هذا الجمال. ومعنى هذا أن وسائل التعبير فى القصيدة والتى هى الألفاظ والصور والموسيقى لا يمكن أن يأتلف منها وحدها عمل فنى جيد، وإنما لابد معها من الحس الدقيق، والبصيرة النافذة التى بها يدرك الشاعر مواطن الإيحاء، ويستطيع أن يؤلف منها صورة منسجمة متآلفة يأتى كل

---

١ – الغربال ٧٧،٧٨ .

عنصر منها فى مكانه، وعلى النحو الذى أريد له أن يكون [١] .

ويرى ميخائيل نعيمة أن الشعر قد رافق الإنسانية منذ نشأها، وتـدرج مع الإنسان من مهد حياته حتى وقتنا الحاضر ؛ فكان " سميرهـا ومعزيـها، ومشجعها ومقويها، رافقها و يرافقها فى الحل و الترحال، و العمل و البطالـة، و البؤس و الرخاء، والحرب والسلم، والوفرة والقلة. تعرفه إبـرة الخيـاط، ومطرقة الحداد، وزاوية البناء، ومنجل الحاصد، ومحراث المـزارع . تعرفـه خلوات النساك، وقصور الملوك، وأكواخ الفقراء. تعرفه القلوب المنكسـرة المجردة من أفراح هذه الدنيا، والقلوب المفعمة بملذات العالم وشهواته . تعرفـه روح العذراء وروح المومس . تعرفه العيون الدامعة، والعيـون الضاحكـة، والوجوه الشاحبة والوجوه الباسمة"[٢].

وهكذا أبان لنا ميخائيل نعيمة أن الشعر عنده ليس شيئا محددا، وإنمـا يشمل كل ما فى هذه الدنيا . فهو الحياة جميعها بكل ما تتسع له مـن ثنائيـة وتناقض . وهو روح الكائنات وجوهرها، وهو التجربة الإنسانية كلها علـى هذه الأرض منذ ولد وحتى يموت .

أما عن غاية الشعر فيرى ميخائيل نعيمة أن الغاية من الشعر ليسـت محصورة فى الإحساس بالجمال فقط، وليست فى تصوير الحياة فقط . ولكنـها

---

١ - انظر : حركة التجديد الشعرى فى المهجر - د / عبد الحكيـم بلبـع - الهيئـة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠م - ص ١٣٥ .

٢ - الغربال ٧٧ .

مزيج من الجمال والحياة معا . ولذلك فهو يعترض على دعاة الفـــن للفــن، وعلى من يحصرون غاية الشعر فى تصوير حاجات الإنسانية ويرون أنه مجـــرد زخزفة لا ثمن لها إذا قصر عن هذه المهمة [١] . فهو يرى أن الشعر ينبغـى أن يجمع بين الغايتين : تصوير الإحساس بالجمال، وتصوير مظاهر الحياة وحاجات الإنسان فيها [٢] .

ولإحساس ميخائيل نعيمة بسمو منزلة الشعر فى الحياة ينكـــر موقـــف الذين يهونون من شأن الشعر وينزلون من مكانته، ويدعون إلى التخلى عـــن نظمه ؛ لأنه مادام لإنسان إنسانا يمتلك غريزة الشعر والتفكير وغريزة التعبـير عن الذات فسيظل الشعر حاجة من حاجات الإنسان الروحية يلتمـــس فيـــه عزاءً عن فشله، وأنيسًا لوحشته، ومطربًا لأفراحه، وتجسيماً لأحلامــــه عـــن الجمال والحق والخير، وتصويراً للحياة التى تعشقها روحه ويرنو إليها ببصره .

أما عن الشاعر فى رأى ميخائيل نعيمة فليس هو الحالم الذى يدعـــى أن أحلامه حقيقة، وإنما هو الإنسان الذى " لايصف إلا مـــا يدركـــه بحواســـه الجسدية، أو يلامسه بروحه . لسانه يتكلم من فضلة قلبه " [٣] .

ويرى ميخائيل نعيمة أن لكل شاعر عالمه الفنى الخاص الذى يقوم علـــى جملة من العناصر هى كل مقومات شخصيته . وهذا العالم الفنى الخـــاص هـــو

---

١ – انظر الغربال ٨٣ .
٢ – انظر الغربال ٨٤ .
٣ – الغربال ٨٣ .

الذى يكوّن الرؤية الفنية للشاعر، وهو الذى يصوغها ويحدد أبعادها وينقلـــها من عالم النفس إلى عالم الحس الخارجى . ولذا فإن الشاعر الصـــادق الـــذى يعالج تجارب الحياة وقضاياها من داخل نفسه لا من خارجها لابد أن تظـهر فى شعره ملامح شخصيته [1] .

والشاعر الملهم صاحب الحس الدقيق بمفردات اللغة وما يكمن فى كـل منها من طاقات الإيحاء والتعبير هو الذى يســتطيع أن يشــكل مــن هــذه المفردات صورة فنية رائعة منسجمة الألوان ، مؤتلفــة الحركــات، شــجية الأصوات . " فلكل كلمة معنى أو روح . ولكل كلمة رنة . ولكل كلمـــة صبغة أو لون. والمجيد من الكتاب والشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفـــة أو فكر جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها معنى جلى، ومن اندمـــاج ألوانها صورة واضحة جميلة، ومن تآلف رنانها لحن شجى "[2].

والشاعر الذى يستطيع أن يقوم بكل هذه الأمور وأن يصور ما يشـــاء من المعانى بسهولة وسلاسة ليس إنسانا عاديا . وإنما هو من هــؤلاء الذيــن يمكنهم أن يصنعوا ما لا يمكن للإنسان العادى أن يصنعه . لـــذا فميخــائيل نعيمة ينعت الشاعر بأنه " نبى وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن . نبى لأنـه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل بشر . ومصور لأنه يقدر أن يسكب ما يـراه ويسمعه فى قوالب جميلة من صور الكلام . وموسيقى لأنه يســـمع أصواتـــا

١ – حركة التجديد الشعرى فى المهجر ١٤٧، ١٤٨ بتصرف .
٢ – الغربال ٧١ .

متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة . العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال وتنقل ألحانها نسمات الحكمة الأبدية ......

الشاعر كاهن لأنه يخدم إلها هو الحقيقة والجمال . هذا الإله يظهر له فى أزياء مختلفة، وأحوال متنوعة لكنه يعرفه أينما رآه، ويقدم له تسابيح حيثما أحست روحه بوجوده " [١] .

فالشاعر فى رأى نعيمة هو الذى يمتلك من قوة الإحساس ونفاذ البصيرة، ومجال الإدراك ما يجعله يرى فى الحياة من حوله ما لا يراه غيره من الناس . فالقدرة على استشفاف المعانى الخفية، والنفاذ إلى أعماق الكائنات المادية للإحاطة بما يكمن وراءها هى خاصية يتميز بها الشاعر الملهم عن غيره . والشاعر – فى رأى ميخائيل نعيمة – هو الذى يستطيع بكل ما منحه الله من قدرة فنية على التعبير والإبانة أن ينقل كل أحاسيسه فى صورة رائعة من الكلام الجميل الذى يؤثر فى متلقيه بمضمونه، ويوحى به إيحاء كاملا . فصدق الإحساس بالحياة وروعة التعبير عن هذا الإحساس هما قوام الشاعرية الحقة[٢].

ويضع ميخائيل نعيمة فرقا بين الشعر والنظم، وبين الشاعر والنظام . فالشعر يعبر عن الجوانية التى تترجم العاطفة فى صدق مطبوع . أما النظم فهو

---

١ – الغربال ٨٤، ٨٥ .

٢ – انظر : حركة التجديد الشعرى فى المهجر ٤٨، ٤٩ .

مجرى انعكاس للخارجية التى يمتزج فيها التصنع والخداع .[١] أما الفرق بين الشاعر والنظام فيعبر عنه ميخائيل نعيمة بقوله : " الشاعر – ونعنى به الشاعر لا النظام – لا يأخذ القلم فى يده إلا مدفوعا بعامل داخلى لا سلطة له فوقه . فهو عبد من هذا القبيل لكنه سلطان مطلق عندما يجلس لينحت لإحساساته وأفكاره تماثيل من الألفاظ والقوافى لأنه يختار منها ما يشاء . فيختار الأحسن إذا كان من المجيدين أو ما دون ذلك بالتدريج حسب قواه الفنية والأدبية . أما النظام فيأخذ قلما وقرطاسا ثم يبدأ بوخز دماغه وقريحته عله يتمكن من أن يهيجهما ولو قليلا . غايته لا أن يترجم عن عواطف أو أن يعبر عن أفكار . بل أن ينظم قصيدة . لذاك إذا خدعنا هذا بطلاوة نسقه فلا يطول أن نكتشف تصنعه وخداعه فننساه و ننسى قصيدته".[٢]

فالشاعر هو من يعبر عن داخله تجاه الحياة و الكون . فهو دائم التقلب فى حنايا الحياة ليدرك منها ما لم يدركه غيره، و ينقل إلينا ما لم نره ظاهرا فيها. أما النظام فلا يعنيه أن يعبر عن عاطفة صادقة ولا عن تجربة إنسانية عامة. وإنما كل همه أن يأخذ قلمه و قرطاسه لينظم قصيدة من القصائد .

والشاعر عند ميخائيل نعيمة عميق الشعور بالجماعة الإنسانية ككل؛ فلا يمكنه أن يغلق إحساسه دون قضايا الحياة، بل لابد أن يكون فنه فى جزء كبير منه مسخرًا لخير العالم والإنسانية عامة . يقول ميخائيل عن وظيفة

---

١ – انظر : ميخائيل نعيمة – د / وليد منير – ص ٤٩

٢ – الغربال ٨٦ .

الشاعر وعلاقته بالحياة : " لكننا نعتقد فى الوقت نفسه أن الشاعر لا يجب أن يطبق عينيه، ويصم أذنيه عن حاجات الحياة، وينظم ما توحيه إليه نفسه فقط سواء كان لخير العالم أو لويله . وما دام الشاعر يستمد غذاء لقريحته من الحياة فهو لا يقدر-حتى لو حاول ذلك - إلا أن يعكس أشعة تلك الحياة فى أشعاره فيندد هنا ويمدح هناك ويكرز هنالك . لذاك يقال إن الشاعر ابن زمانه . وذاك صحيح فى أكثر الأحوال إن لم يكن فى كلها" [١] .

هذا عن أهم ملامح نظرة ميخائيل نعيمة فى الغربال إلى الشعر والشاعر.وهى نظرة تعبر عن اهتمام بالغ بأمر الشعر حتى يكون فنا راقيا، وبأمر الشاعر حتى يكون إنسانا يجيد التعبير عن الحياة، ويختلف فى نظرته إليها عن الآخرين . ومن هنا كان من الصواب ما قاله العقاد عن ميخائيل نعيمة وعن نظرته إلى الشعر فى كتاب الغربال : " رأيت قلما جاهدا فى طلب الشعر الصحيح . شعر الحياة لا شعر الزحافات والعلل . ورأيته ينعى على الشعر الرث الذى تركنا بلا شعر . ولم يبق فى حياتنا ما ليس منظوما سوى عواطفنا وأفكارنا . ورأيته يريد من الشاعر أن يكون نبيا، وينكر أن يكون بهلوانا . ويريد من الشعر أن يكون وحيا وإلهاما، وينكر أن يكون ضربا من الحلج والجمز والمشى على الأسلاك، والانتصاب على الرأس، ورفع الأثقال بالأسنان ، ولف الرجلين حول العنق . إلى ما هنالك من الحركات التى تجيدها القردة أيما إجادة" [٢] .

---

١ - الغربال ٨٤ .

٢ - مقدمة الغربال ص ٦

ومن منطلق هذه النظرة الدقيقة التى ينظر بها ميخائيل نعيمة إلى الشعر والشاعر يتمنى من هؤلاء النظامين الذين لا يجيدون إلا النظم أن ينتهوا عن الخوض فى ميدان الشعر وهم غير مؤهلين لذلك . و يري أنه من الأفضل لهؤلاء أن يوجهوا مواهبهم الفنية نحو مجال آخر من ميادين الفن والأدب . وينعى على الصحف والمجلات فى البلاد العربية إشادتها بكل من قال كلاما موزونا ولو كان مجرد نظم بعيد عن الشعر . يقول ميخائيل نعيمة: " أما عندنا فكل من ظن أنه شاعر لا يكاد ينظم أول قصيدة حتى ترى الجرائد والمجلات قد فتحت له صدرها، وأعدت له ألقابا تراوح بين (النابغة) و (الشاعر العصرى المجيد) . حتى إن أفقر الشعراء عندنا إذا لم يكن نابغة فهو على الأقل (شاعر عصرى مجيد)" [١] .

أما عن الشعر والشاعر فى كتاب الديوان : فقد جاء تصور العقاد والمازنى لهما فى عبارات متفرقة فى الديوان فى ثنايا نقدهما لبعض القصائد أو الأعمال الأدبية الأخرى . وسوف أحاول جمع شتات هذه الأقوال المبعثرة وأجمع بينها لتكوين صورة ناطقة عن نظرة العقاد والمازنى إلى الشعر والشاعر .

الشعر عند شعراء مدرسة الديوان هو ما كان تعبيرا عن العاطفة الصادقة وكان صورة حية معبرة عن نفس صاحبه مفصحة عن وجدانه. أما الشعر الذى لا يعبر عن الحواس، ولا ينفذ إلى ما وراءها فليس شعرا حقيقيا وإنما هو شعر القشور والطلاء . ويفهم هذا من كلام العقاد :"وصفوة القول:

---

١ – الغربال ٨٨ .

إن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره : فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء . وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة . وما إخال غيره كلاما أشرف منه بكم الحيوان الأعجم" [١] .

ويفهم من هذا أن العقاد يجعل الشعر على ثلاث درجات : الشعر القوى المؤثر المعبر عن شعور الشاعر وأحاسيسه وعلاقته بالحياة من حوله . وهذا هو الجدير باسم الشعر . وهو أيضا ما أطلق عليه ميخائيل نعيمة اسم الشعر . والثانى : شعر القشور والطلاء ، وهو الذى لا يتعدى الحواس ونقل المشاهدات والمرئيات كما هى فى الواقع . وقد يكون هذا هو ما أطلق عليه ميخائيل نعيمة أنه (نظم) لا شعر . والثالث هو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة . وهو كلام أشبه بالهذيان ؛ وأشرف منه بكم الحيوان الأعجم .

وكلام العقاد السابق يدل – كما يقول الدكتور / محمد مندور – على فهم صحيح لحقيقة الشعر كما يفهمه الغربيون. وإن كان يجمع و يمزج بين عدة مذاهب شعرية متصارعة عند الغرب . مما يدل على أن مقومات الشعر عند العقاد هى خلاصة من الرواسب التى استقرت بنفس العقاد نتيجة

---

١ – الديوان – طبع مؤسسة دار الشعب – ط ٤– ١٩٩٧م – ٢١/١.

مراجعاته لشعر الغربيين ومذاهبهم الشعرية . " فالعقاد فى هذه الفقرات القوية المركزة يريد من الشاعر أن يكشف لنا عن لباب الأشياء . ولكننا فى الحقيقة لا نعرف عن هذا اللباب شيئا . ولا يزال الفلاسفة يقتتلون حول تحديد هذا اللباب . فمنهم الوضعيون الذين يسلمون بوجود الأشياء وجودا حسيا منفصلا عن الإنسان . ومنهم المثاليون أو النفسيون الذين لا يؤمنون بوجود خارجى لتلك الأشياء ولا يعترفون لها بلباب . وإنما يريدونها صورا ذهنية عند الإنسان، ويرجعون لبابها إلى هذه الصور، أو انعكاسات لصور مثالية مجردة بعيدة عن عالمنا المحسوس . والوضعيون يرون فى معطيات الحواس وسيلة لتحقيق صور الأشياء الذهنية. بينما يرى المثاليون والنفسيون أن تلك الصور الذهنية لا تستطيع الحواس أن تحققها، بل تقتصر على إحداث وقعها فى الذهن. وبتمايز ذلك الواقع تتمايز الأشاء"[١] .

ويرى العقاد أن الشعر لا ينبغى أن يقتصر نظمه فى أشياء بعينها، أو يكون له مجالات محددة، أو ينظم فى موضوعات دون غيرها، فيذكر أن الشعر إذا لم يصح أن يقال فى إنسان معلوم أو صح أن يقال فى كل إنسان : فى السياسى والعالم والأديب والواعظ والصانع فهو الهذيان بعينه"[٢] . وهذا مما يتفق معه فيه ميخائيل نعيمة كما عرفنا مما سبق .

---

١ - الشعر المصرى بعد شوقى - الحلقة الأولى - د / محمد مندور - دار نهضة مصر - ص ١١ .

٢ - الديوان ٢/ ١٤٢ .

والهدف من الشعر والغاية منه عند مؤلفيّ الديوان هو الكشف عن الحقيقة الكونية بوسيلة جمالية، أى عن طريق المتعة الفنية لا عن طريق الحجة والمنطق.وقد عبر العقاد عن هذا الهدف من الشعر فى قوله مخاطبا شوقي:

" اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به " [١] .

فعمل الشاعر فى رأي العقاد يقوم على أساس إدراكه لجوهر الأشياء أو للحقيقة التى تكمن خلفها قبل أن يقوم على تصويره لأحاسيسه ومشاعره وتجاربه الذاتية . ويشبه العقاد أثر الشعر فى جلاء الأشياء بأثر المرآة التى تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فيتضاعف سطوعه وجلاؤه . "فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه. والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده " [٢] .

ويطلب العقاد من الشاعر – معبرا عن رأى الديوانيين فى ذلك – أن يجعل من التشبيه فى شعره وسيلة يطبع من خلالها فى وجدان المتلقى وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفسه هو . فالتشبيه لم يبتدع لرسم الأشكال

---

١ – الديوان ١ / ٢٠ .
٢ – الديوان ٢١/١ .

والألوان . وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. يقول العقاد :" وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه وكرهه . وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ؛ فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس " [1] .

فالمطلوب من الشاعر نقل الأشياء من خلال الإحساس بها ، وليس مجرد نقل الأشياء فحسب . والهدف من التشبيه ينبغى أن يكون نقل الأثر النفسى للمشبه من وجدان الشاعر إلى وجدان المتلقى لشعره . ولذلك فهو ينعى على هؤلاء الشعراء الذين "جعلوا التشبيه غاية فصرفوا إليه همهم ولم يتوسلوا به إلى جلاء معنى أو تقريب صورة ، ثم عادوا فأوجبوا على الناظم أن يلصق بالمشبه كل صفات المشبه به . كأن الأشياء فقدت علاقاتها الطبيعية ، وكأن الناس فقدوا قدرة الإحساس بها على ظواهرها "[2] .

---

١ – الديوان ٢١،٢٠/١.
٢ – الديوان ١٧/١ .

ويهاجم العقاد الشعر التقليدى هجوما عنيفا متهما إيـــاه بأنـــه شـــعر مناسبات وتبعية واحتذاء . ونلحظ هذا فى كثير من نقده لشـــعر شـــوقى فى الديوان .ونكتفى من هذا بتعليقه على بيت شوقى فى بداية قصيدته فى استقبال أعضاء الوفد:

اثنِ عنانَ القلبِ واسلَمْ به　　　من ربوبِ الرملِ ومن سربهِ

فيعجب العقاد من شوقى لذكره الظباء والرمال والأيائل والوعول . مع أنه " ليس فى بلادنا ظباء مخيفة ولا أليفة " [١] . ويذكر أنه إذا كان شوقى يعنى بذلك تشبيه النساء بالظباء فذلك ما لم يعد متناسبا مع العصر الذى يقول فيـــه الشاعر قصيدته . إلا إذا كان يريد التقليد فقط . " فإننا نشبه المرأة بالظبيـــة اقتداء بالعرب . فقد كانت تعجبهم عين الظبية الكحلاء فكانوا يشبهون بهـــا عيون النساء ، ومن ثم صارت المرأة ظبية" [٢] .

ثم يقول متهكما:" ولكنى لا أدرى لِمَ ينقل شاعركم رمال الصحراء مـــع العيون الكحلاء ؟ ولِمَ تكون شوارع مصر تلولا إن كان لابد أن تكون حسانها ظباء ووعولا ؟.... إن الشاعر ليتغزل على سنة مرســـومة . ســـنة وضعـــها الفحول من الشعراء الأقدمين" [٣] .

إن هذا الكلام بما فيه من تهكم واضح بشوقى لســـيره علـــى طريقـــة

---

١ - الديوان ٣٧/١ .
٢ - الديوان ٣٧/١ .
٣ - الديوان ١ /٣٨ .

الأقدمين فى بداية القصيدة ليؤكد هجوم العقاد على الشعر التقليدى وما فيه من تبعية واحتذاء للأقدمين من الشعراء .

"والذى لاشك فيه أن الأستاذ العقاد انساق إلى هذه النظرة المتحمسة لشعر الوجدان الذاتى بالدعوة التى قادها هو وزميلاه لتجديد الشعر العربى المعاصر . ثم باتجاهه النفسى فى البحث الدائم عن خلجات النفس البشرية ، ومحاولة اكتشاف شخصيات الأدباء من خلال نتاجهم الأدبى . وذلك بالرغم مما فى هذه النظرة من إسراف . فهناك ضروب من الشعر يختفى فيها الشاعر ويجب أن يختفى ، كالشعر الملحمى ، والشعر التمثيلى ، بل إن الشعر الغنائى نفسه منه ما لا نعثر فيه على شخصية الشاعر بطريق مباشر . بل نلتمس عنها بعض اللمحات من نظرته إلى الأشياء والناس ، ومن أسلوب عرضه عندما نحس أن هذا الشاعر أو ذاك – مثلا – متفائل أو متشائم ، وعاطفى انفعالى أو متهكم ساخر . وأما الشعر الذى يتخذ الشاعر نفسه محورا له فهو الشعر الرومانسي وحده" [١] .

أما عن الشاعر فيرى العقاد أنه هو ذلك الإنسان الذى يتميز " بقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى الأشياء " [٢] . وهو بذلك يمتاز عما سواه ." ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا "[٣].

---

١ – النقد والنقاد المعاصرون ١٢٠ .
٢ – الديوان ٢١/١ .
٣ – الديوان ٢١/١ .

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن ابن رشيق القيروانى قد سبق جماعة الديوان فى القول بتميز الشاعر عن غير بقوة الشعور وتيقظـــه ونفـــاذه إلى صميـــم الأشياء. فنقرأ له فى ذلك قوله :" وإنما سمى الشاعر شاعرا لأنه يشعر بمـــا لا يشعر به غيره . فإذا لم يكن عند الشـــاعر توليـــد معـــنى ولا اختراعـــه ، أو استظراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعانى ، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه آخر كان اسم الشـــاعر عليه مجازا لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن و ليس بفضل عنـــدى مـــع التقصير " (١) .

والشاعر هو من يعمق صلته بالحياة حتى يمتزج بها و يعبر عن حقائقـــها ومشاهدها ومعالمها وما توحى به هذه المعالم والمشاهد . يقول العقاد:" ولعمرى كيف يكون شاعرا من لا يذكر الزهر أو الثمر كمـــا يذكـــر العـــابد الله ، والعاشق ليلاه . يذكرهما فى غضبه ورضاه ، وفى لهوه وبلـــواه ، وفى فرحـــه وبكاه،وفى غيظه وهواه ، وفى يقظته وكراه . ويذكرهما حين يصف الصحـــراء القاحلة ، وحين يتمثل المدينة الآهلة ، وحين يروي عن النعمة الســـابغة ، أو يتحدث بالمصيبة القاتلة والمنية العاجلة " (٢) .

وهذه النظرة إلى الشاعر تنبع من اعتبار العقاد الأدباء – ومنهم الشعراء

---

١ – العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده – ابن رشيق القيروانى – تحقيق محمـــد محـــى الدين عبد الحميد – دار الجيل – بيروت – ط ٤ – ١٩٧٢م – ١/١٦٦ .
٢ – الديوان ١/٢٨ .

- فى كل أمة من الأمم عنوان حياتها الروحية والفكرية ، واعتبارهم معيارا لما تحسه أممهم من مناظر الحياة ، وقوى الطبيعة ، ومعانى الوجود . وهم الرافعون فيها لقبس ذلك النور السماوى الذى يقيضه الله من الآيات والفنون جمالا ونبلا ، ويوحيه كمالا وفضلا .

وهكذا نظر مؤلفا الديوان - على لسان العقاد - إلى الشعر على أنه تعبير عن العاطفة الصادقة ، وعلى أنه جسر عاطفى بين الشاعر والمتلقى ، ومشاركة وجدانية بين الشاعر وقارئى شعره . وأن الشاعر هو الإنسان الذى يمتاز عن غيره بقوة الحس وعمق الشعور ، والقادر على أن يرى فى أشياء الحياة ما لا يراه غيره فيها .

ومن خلال هذه النظرة ندرك التقاء الغربال مع الديوان فى كثير من جزئيات هذه القضية ، وإن تناولها الغربال بشكل أوضح وأعم مما جاء فى الديوان .

- ٢ -

وحدة القصيدة

اتخذت القصيدة العربية تقاليد فنية التزم بها الشعراء ، فكـــانت تبـــدأ بمقدمة طللية أو غزلية يصف فيها الشاعر الأطلال ويتحدث عـــن ماضيـــها وحاضرها ويدعو لها بالسقيا ، أو يبكى على ماضيها وما حدث لها بعد فـــراق أهلها ، ويتحدث عن محبوبته ، وينتقل من ذلك إلى وصف ناقته أو فرسه كمـا يصف الصحراء ورحلته فيها وحيوانها الشارد ، وبعد ذلك ينتقل إلى غرضـــه الأصلى من القصيدة مدحا كان أو فخرا أو غيرهما من الأغراض .

وقد التزم الشعراء بهذا النهج الفنى فى قصائدهم فى معظم الأحـــوال . ويعلل ابن قتيبة سلوك الشاعر لهذا النهج فيقول : " وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكـــر أهلـــها الظـــاعنين (عنها). إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المـدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيـــث حيـــث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابـــة والشوق ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعى (به) إصغاء الأسماع إليه ؛ لأن التشبيه قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ؛ لما (قد) جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء . فليس يكاد أحد يخلو مـــن

أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام . فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير ، وإفضاء الراحلة والبعير . فإذا علم (أنه) أو جب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح وفضله على الأشياء وصغر فى قدره الجزيل ". [1]

ويكاد ابن رشيق يردد قول ابن قتيبة فى ذلك ويضيف إليه أن العربى حين وقف على الديار وخاطب الأطلال كان مسايرا لطبيعة الحياة التى كان يحياها فى الجاهلية فيقول : " وللشعراء مذاهب فى افتتاح القصائد بالنسيب ؛ لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما فى الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء ، وأن ذلك استدراج إلى ما بعده . ومقاصد الناس تختلف : فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال وتوقع البين والإشفاق منه ، وصفة الطلول والحمول والتشوق بحنين الإبل ولمع البروق ومر النسيم ، وذكر المياه التى يلتقون عليها ..... وأهل الحاضرة يأتى أكثر تغزلهم فى ذكر الصدود والهجران ، والواشين والرقباء ، ومنعة الحرس والأبواب وفى ذكر الشراب والندامى والورد والنسرين والنيلوفر ، وما شاكل ذلك...."[2].

---

١ - الشعر والشعراء - تحقيق وضبط مفيد قميحة ونعيم زرزور - دار الكتب العلمية - بيروت - ط٢ - ١٩٨٥ م - صـ ٢٧ ، ٢٨ .

٢ - العمده : ١ / ٢٢٥ .

ثم يقول : " وكانوا قديما أصحاب خيام : ينتقلون من وضع إلى آخـر . فذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم . وليسـت كأبنيـة الحاضرة فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازا ؛ لأن الحاضرة لا تنسـفها الرياح ، ولا يمحوها المطر إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويـل لا يمكـن أن يعيشه أحد من أهل الجيل " (١) .

وهذا التفسير الذى يعلل به ابن قتيبة وابن رشيق لنهج القصيدة ينبـع أساسا من نظرة العربى إلى الفن الشعرى ، ويربط ربطا وثيقا بين الشعر وبـين ظروف البيئة المادية والاجتماعية التى كان يعيش فيها الشاعر ، وموضوعـات القصيدة المتباينة .

وابن قتيبة حين يعلل لتعدد الأغراض فى القصيدة ويحاول الربط بينـها يرى أن فى القصيدة ما يشبه الوحدة النفسية ، فالشـاعر كـان يتصـور أن قصيدته متصلة الأجزاء يسلم كل جزء منها إلى الآخر . ولم يكن يتصـور أن قصيدته أخلاط متفرقة لا تآخى بينها . وهذا يعنى أن النقد العربى القديم كـان يهتم بضرورة الالتحام بين أجزاء القصيدة . أى أن النقد العربى القديم كـان يعنى بتوافر الوحدة فى الشعر العربى القديم ، وأن الشاعر كان يعى ذلك ، وأن الوحدة العضوية تقوم على اتصال أجزاء القصيدة بعضها ببعـض . غـير أن تفسير ابن قتيبة لا ينطبق إلا على قصيدة المـدح وحـده دون غـيره مـن الأغراض.

---

١ – العمدة : ١ / ٢٢٦ .

وقد ورد عن العقاد فى الديوان تفسير يشبه تفسير ابن قتيبة لتعدد الأغراض فى القصيدة القديمة فى كثير مما جاء فيه . يقول العقاد فى نقده لقصيدة شوقى فى استقبال أعضاء الوفد : [١]

" ولما تعود شعراء العرب التكسب بشعرهم صاروا يخرجون من جوف الصحراء إلى ملوك الحيرة وغسان وفارس وينتجعون الأمراء والأجواد فى أقاصى بقاع الجزيرة يحملون إليهم المدائح يبدأونها أحيانا بوصف ما تجشموه فى سبيل الممدوح من فراق الأحبة وألم الشوق وطول الشقة . وأحيانا كانوا يصفون الناقة التى تقلهم وخفة سيرها وصبرها على الظمأ والطوى ، ومواصلتها الليل بالنهار سعيا إلى الممدوح كناية عن الشوق إلى لقائه . وكان الغرض فى الحالتين واحدا وهو تعظيم شأنه وتكبير الأمل فى مثوبته ، فكان الابتداء بالغزل ووصف المطى فى قصائد نظمت فى المديح وما شاكله من أغراض حياتهم المتشابهة لا يعد ذلك من باب اللغو والتقليد " .

ومعنى ذلك أن ما كان يتناوله الشاعر فى قصيدته من أغراض له صلة وثيقة ببيئته من ناحية ، وبما كان يشغله ويريد أن ينقله إلى ممدوحه من ناحية أخرى . أى أن هذه الموضوعات يجمع بينها نوع من الوحدة النفسية التى تقوم على تداعى الخواطر والمشاعر التى تعتمل فى نفس الشاعر . وهذا ما يبعد بها عن التكلف وعدم الترابط .

---

١ - الديوان : ١ / ٤٠ .

وقد أسرف بعض النقاد المحدثين فى الحكم على الشعر القديم من هـــذه الناحية وقالوا بخلوه من الوحدة العضوية خلوا تاما . ومنهم الدكتـــور محمـــد مندور . ومن كلامه فى ذلك : " والناظر فى الشعر العربى القديم لا يلبـــث أن يلاحظ أن وحدة القصيدة العربية لم تكن تتمثل إلا فى اتحاد الوزن والقافيـــة . وأما الغرض أو الموضوع فقلما نراه موحدا فى القصيدة العربية القديمة . ولعلنا نستطيع تفسير هذه الظاهرة بتاريخ تكوين القصيـــدة العربيـــة ....وهكـــذا تكونت القصيدة العربية ذات الأغراض المتتابعة ، وأصبحت هـــذه الظـــاهرة تقليدا شعريا ثابتا عند العرب " . (١)

والحق أننا نلمس الوحدة الفنية بنوعيها – العضوية والموضوعيـــة – فى كثير من القصائد العربية القديمة . كما أن هناك الكثير من القصائد التى تخلـــو من هذه الوحدة . وهذا راجع إلى طبيعة الشعر الغنائى الذى يعنى فيه الشـــاعر بتصوير المشاعر والأحاسيس والعواطف دون الاهتمام الكبير بتسلسل الأفكار والربط بين المقدمات والنتائج . كما أنه من المعروف أنه للبيت فى هذا اللـــون من الشعر نوع من الشخصية والاستقلال .فالبيت هو وحدة القصيـــدة وإن تجاوز الشاعر بالمعنى إلى بيتين أو أكثر عد ذلك بعضهم عيبا وسموه تضمينا .

وليس معنى ذلك أن القصيدة العربية القديمة جاءت مفككة الأوصـــال، مهلهلة النسج لا ترابط بينها ولا انسجام بين أجزائها ؛ فقد كان هناك مـــن الوحدة الشعورية والفكرية ما يربط بين أجزائها بالإضافة إلى وحـــدة الـــوزن

---

١ – الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الأولى – ص ١٨ ، ١٩ .

والقافية . ولم يمنع تعدد الموضوعات فى القصيدة من أن ترتبط هذه الموضوعات برباط فكرى أو عاطفى شعورى يحاول الشاعر أن يجعله أساسا لهذا الربط .

أما عن وحدة القصيدة فى النقد الأدبى الحديث فقد أطال النقاد المحدثون الحديث عنها . ويقصدون بها وحدة الموضوع ، ووحدة تيار المشاعر داخل القصيدة ، وذلك بأن يصوغ الشاعر قصيدته فى صورة فنية ترتبط فيها عناصرها برباط وثيق من الوحدة الشعورية والذهنية ؛ بحيث تصبح القصيدة بنية حية تامة الخلق والتكوين ، وكأنها كائن حى لكل جزء فيه وظيفته . وهو ما تتحقق به الوحدة العضوية على أكمل وجه .

وكان الشاعر خليل مطران هو أول من نادى إلى وحدة القصيدة فى الشعر العربى الحديث ، وإلى حتمية أن يكون هناك ارتباط بين المعانى التى تتضمنها القصيدة الواحدة ، وأن تتلاحم أجزاؤها ، وأن تكون هناك صلة ترابط بين مقدمة القصيدة وختامها . وقد حاول هو أن يلتزم بما نادى به "فعمل جادا على أن يتحول بكثير من قصائده إلى هذه الصورة الجديدة ، وأن تكون قصيدته تعبيرا تاما عن نفسه وأحاسيسها الداخلية تعبيرا متكاملا لا ينظر فيه إلى البيت المنفصل ، وإنما ينظر إلى التعبير كله أو القصيدة كلها . فهى بناء تترابط عمده وأركانه ، وتتلاحم معانيه وأجزاؤه ؛ لا ليعبر عن الموضوعات القديمة أو الأفكار والصور القديمة ، وإنما ليعبر عن الشاعر وعالمه النفسى والذهنى " [1]

١ – فى النقد الأدبى – د / شوقى ضيف–دار المعارف– ط٥ – بدون تأريخ ص ١٥٧ ، ١٥٨ .

أما عن قضية وحدة القصيدة أو الوحدة الفنية فيها فى كتابى الديـــوان والغربال فقد احتل الحديث عنها مكانا بارزا من كتاب الديوان ، وكان العقاد أكثر وضوحا وعمقا فى دعوته إلى هذه الوحدة .

تحدث العقاد فى الديوان عن الوحدة الفنية فى القصيدة خلال حديثه عن انعدامها فى شعر شوقى وهو يتناول قصيدته فى رثاء مصطفى كـــامل بـــالنقد والتحليل ، وذكر أن شوقى قد جارى شعراء العرب القدامى فى عدم الالتفات إلى ما يسمى بالوحدة العضوية أو الموضوعية بالرغم من تطور الفلسفة الجمالية العامة تطورا يتطلب وجود الوحدة فى كل عمل فنى . وشرح العقاد المراد مـن الوحدة الفنية فذكر أن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمـــل فيـــها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصـــورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه . بحيث إذا اختلف الوضـــع أو تغـــيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحـى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعـه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، والقدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . أو هـى كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . ولا قوام لفن بغـير ذلك " . [١]

وينبه العقاد إلى صحة ما يقصده من تماسك أبيات القصيدة فيقـــول : "إننا لا نريد تعقيبا كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيما كتقسيم المســـائل

---

١ – الديوان ٢ / ١٣٠.

الرياضية ، وإنما نريد أن يشع الخاطر فى القصيدة ، ولا ينفرد كل بيت بخاطر فتكون بالأشلاء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة " .[١]

ويرى العقاد أنه " متى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة . وكلما استقل الشىء فى مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه " .[٢]

وعلامة الكمال الفنى عند العقاد أن تسمى القصيدة باسم ويوضع لها عنوان ؛ لأن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات .[٣] وفيما عدا ذلك يقوم الدليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وعلى جفاف الفكرة التى تضمنتها . يقول العقاد عن القصيدة التى فقدت وحدتها ، وانعدم فيها الربط بين أجزائها : " القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل لا يغير فيه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه فى قمته . لا كالبناء المقسم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه " .[٤]

فإذا وجدت القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها

---

١ – الديوان ٢ / ١٤٢.
٢ – الديوان ٢ / ١٣٠.
٣ – الديوان ٢ / ١٣١.
٤ – الديوان ٢ / ١٣٢.

وحدة غير الوزن والقافية فذلك هو التفكك . وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة. وإلا جاز أن ينقل من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل هذا بالمعنى أو الموضوع .وهذا مالا يجوز إلا فى فترات الاضمحلال فى الأدب حيث يتشابه الأسلوب والموضوع ، ويتماثل روح الشعر والصياغة.وهكذا أراد العقاد من الوحدة الفنية فى القصيدة تحقيق هدفين رئيسين :

الأول : تخليص القصيدة العربية من صورها التقليدية القديمة التى كانت عليها من البدء بالغزل ، أو بالوقوف على الأطلال ، ثم وصف الناقة والراحلة، ثم الانتقال إلى الغرض الأصلى وختامها بالحكمة أو غيرها .وتصبح القصيدة بذلك مجموعة من الأغراض لا تربطها وحدة موضوعية .

الثانى : تخليص القصيدة العربية من فكرة وحدة البيت واستقلاله عن غيره فى القصيدة ، واعتبار ارتباط البيت بما قبله أو بما بعده ضعفا وعيبا وإحلال ما يعرف بالوحدة العضوية محلها .

فالعقاد وأنصاره لم يهاجموا تفكك القصيدة العربية لما فيها من تباين أغراضها فحسب . بل هاجموا أيضا التفكك فى الغرض الواحد أو الفكرة الواحدة . وطالبوا بألا تقتصر القصيدة على وحدة الغرض بل وأن تبنى بناء عضويا بحيث لا يصح فيها استقلال بيت عما سبقه وما لحقه . ويرون أن من حسنات القصيدة التى تتوافر بها الوحدة الفنية أنها لا تقبل التقديم والتأخير فى الأبيات ، كما أنها تقبل التسمية والعتونة تحت غرض شعرى موحد . وتبتعد بها عن تلك القصائد التقليدية التى لا تقبل التسمية ولا يصح أن توضع تحت

عنوان ، وتبتعد بها عن سمات الشعر التقليدى الذى يسمى بشعر البيت لا شعر القصيدة ؛ إذ تراهم فيه " يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه لا عضوا متصلا بسائر أعضائها . فيقولون : أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت . وهذا بيت القصيد وواسطة العقد . كأن الأبيات فى القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها " [1] . وهذا عند العقاد عيب يفسد الشعر ولا يأتى إلا بالغث منه ، وهو " أول دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة وجفاف السليقة " . [2]

" ونرى العقاد قد اعتسف وركب متن الشطط فى نقده ، وغالى فى تصويره الوحدة العضوية وتصورها فى القصيدة الغنائية بذلك المفهوم الحرفى .

ولا ريب فى أن القصيدة بنية حية وليست قطعا متناثرة يجمعها إطار . لكنه من المغالاة ما ذكره العقاد من إلزام كل بيت مكانا فى القصيدة لا يجاوزه، ولا يترخص فى حذفه وإنمائه ، وخاصة فى الشعر الغنائى الذى يقوم على الملاءمة بين فكر الشاعر ووجدانه وما يقتضيانه من خيال وتصويو . وإن كانت تلك الهيئة متصورة فى الشعر الموضوعى كشعر الملاحم والمسارح والشعر القصصى . فالوحدة العضوية فى هذه الألوان تأتى طبيعية تفرضها وقائع الحوادث وتسلسلها وترتيبها فى المكان والزمان وبناء بعضها على

---

١ – الديوان : ٢ / ١٣١ .

٢ – الديوان ٢ / ١٣١ .

بعض".[١] أما فى قصائد الشعر الغنائى الخالص فيصعب تحقق هذا النوع من الوحدة فيها . ولو نظرنا فى شعر العقاد نفسه لوجدنا أن هذه الوحدة التى طلبها قد اختفت فى الكثير من قصائده ، ولم ينجح فى تحقيقها إلا فى قليل من شعره .

كما أن تشبيه العقاد أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت فى القصيدة التقليدية بحبات العقد تشبيه غير دقيق ؛ لأن انفصال البيت الشعرى عن غيره فى القصيدة الشعرية لا يساوى انفصال حبة العقد عن جاراتها ، وخاصة فى الأبيات ذات الموضوع الشعرى الواحد . فمهما كان البيت مستقلا قائما بنفسه فى القصيدة فإننا نجد نوعا من الارتباط يربطه بما قبله أو بما بعده من الأبيات . وهذا ما لا نجد مثله بين حبات العقد إذا انفصلت عن بعضها .

كما أن كلام العقاد عن تجانس الخواطر فى القصيدة ، واكتمال عناصر الصورة فيها ، وعدم اختلاف وضع الأبيات أو تغير النسبة بينها كلام سبقه إليه بعض القدماء من النقاد العرب . كالجاحظ الذى يرى أن " الشعر صناعة، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير " .[٢] وهو كلام يتضمن التشابه بين القصيدة الحية وصورة الرسام .

---

١ – قضايا النقد الأدبى الحديث – د / محمد السعدى فرهود – دار الطباعة المحمدية – ط ٢ – ١٩٧٩م صـ ١١٧ .

٢ – الحيوان – تحقيق : عبد السلام هارون – دار الجيل – بيروت – ط عام ١٩٩٦ م – ٣ / ١٣٢ .

وعبر ابن طباطبا عن المعنى الذى أشار إليه العقاد حينما ذكر أن الشاعر الحاذق شأنه شأن " النساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسده وينيره ولا يهلهل منه شيئا فيشينه . وكالنقاش الرقيق الذى يصنع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان".[1] وهذا كلام يتضمن التشابه بين الشاعر وبين كل من النساج والنقاش .

وعلى كلٍ فإن الوحدة العضوية بهذا المفهوم الذى نادى به العقاد لم تجد صدى قويا ، أو تأثيرا واضحا فى أذهان الشعراء المعاصرين لهذه الحركة النقدية بل لقد اختلطت عندهم بالوحدة الموضوعية ، واقتصر تأثيرها عند توقف بعض الشعراء عن النسيب التقليدى الذى كان يتصدر القصيدة العربية .ولم يستطع أى شاعر أن يحقق الوحدة العضوية كما نادى بها العقاد فى القصيدة الغنائية وفى الشعر الوجدانى الذاتى إلا فى القصة الغنائية ، وكانت الوحدة العضوية متحققة فيما وجد منها فى الشعر العربى القديم .

ويرجع السبب فى اختلاط الوحدة العضوية فى أذهان المعاصرين بالوحدة الموضوعية – كما يذكر الدكتور محمد زكى العشماوى – إلى أمرين. " أولهما : أن العقاد ورفاقه لم يحددوا معنى الوحدة الفنية تحديدا علميا يستند إلى نقد تطبيقى ، وإلى تحليل النماذج المختلفة التى تتضح فيها الوحدة ،

---

١ – عيار الشعر – ابن طباطبا – تحقيق د / عبد العزيز ناصر المانع – دار العلوم للطباعة والنشر بالرياض – ١٩٨٥م – ص ٨ .

واكتفوا بما أوردوه من تحديد نظرى ، ومن تحليل أو نقد لبعض قصائد شـوقى دون أن يتضح فيه للقارئ مفهوم واضح للوحدة العضوية . وثانيهما : انشغال الناس فى ذلك الوقت بالدعوة إلى وحدة الموضوع ، ومحاولة التخلـص مـن التفكك الذى بليت به القصيدة العربية على مر العصور عندما جعلت تنتقـل من غرض إلى غرض ، ومن موضوع إلى موضوع دون رابـط يربـط هـذه الأغراض المتباينة " . [١]

وعلى الرغم من ذلك يمكننا القول بأن مقالات العقاد والمازنى فى هـذا المجال تمثل أول حركة ثورية إيجابية على نظام القصيدة العربية القديم فى العصـر الحديث ، ومع ذلك " فلم يكن الديوانيون وحدهم الذين أحسوا بضـرورة توفير البناء المتين للقصيدة كى تكون قطعة من الحياة فى صورة مـن صـور الإدراك ، ولكن قال بذلك غيرهم من معاصريهم ".[٢] ومن هؤلاء الأسـتاذ مصطفى صادق الرافعى الذى أشار إلى نوع من ذلك فى قوله : " وإنما فلسـفة البيان الفنى أن تمتد الحياة من النفس إلى اللفظ فتصنع فيه صنعها . فتفصـل العبارة عن كاتبها أو قائلها وهى قطعة من كلامه لتسـجل عنـد قارئـها أو سامعها قطعة من الحياة فى صورة من صور الإدراك " . [٣]

ففى هذا الكلام صورة من صور المناداة بالوحدة الفنيـة عـن طريـق

١ – دراسات فى قضايا النقد الأدبى المعاصر – د / محمد زكى العشماوى ١٠٧.
٢ – الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق – د / محمد على هدية – المطبعـة الفنية . ط ١ – ١٩٨٤م ص ٣٠٥ .
٣ – وحى القلم – ط مكتبة الإيمان بالمنصورة – ١٩٩٩ م – ٣ / ١٥ .

خروج الألفاظ من نفس الكاتب بعد أن يكون قد أضفى عليها نوعا من الحياة والإحساس ؛ فتحدث نوعا من التجاوب العميق بين الكاتب والمتلقى ، وتنقل إلى قارئها أو سامعها قطعة من الحياة .

أما عن قضية الوحدة الفنية فى القصيدة فى كتاب الغربال فنذكر بداية أن ميخائيل نعيمة لم يتحدث عنها إلا بإشارات موجزة أو تعليقات سريعة لا تشكل موقفا واضحا ،أو رأيا محددا كالذى رأيناه فى كتاب الديوان . ولكن هذه التعليقات السريعة والإشارات الموجزة رغم بساطتها تنم عن اهتمامه بوجوب تحقق الوحدة الفنية فى القصيدة ، وما تؤدى إليه من اتصال عناصرها، وتماسك أجزائها . الأمر الذى يوحى بوحدة المشاعر التى يهدف الشاعر إلى إثارتها . ومن هذه الإشارات ما جاء فى نقده لقصيدة شوقى البائية التى قالها بعد عودته من منفاه بالأندلس ومطلعها :

أنادِى الرسمَ لو ملكَ الجوابَا   وأجزيهِ بدمعى لو أثابا

فقد فطن ميخائيل نعيمة فى نقده لهذه القصيدة إلى أن تردد الشاعر فى قصيدته بين عدة مضامين أو أغراض لا صلة جوهرية بينها من شأنه أن يؤدى إلى إضعاف القصيدة من الناحية الفنية وضياع الخيط الأساسى فى نسج التجربة الشعرية بين تشكيلة من الخيوط الأخرى الفرعية . فهو لم يصل بقارئ القصيدة إلى الغرض الأساسى منها – وهو الدعوة إلى مساعدة الفقراء – " إلا بعد أن دار بنا ألف دورة لولبية أنستنا أول الطريق ونصفها .... فمن نائح يبكى (الدمن البوالى) إلى ناقد يسخر بادعاء قومه وجهلهم ، إلى مغرم يتعزل

بحب وطنه ، إلى مادح يرى فى قومه ملائكة يتلألأ على وجوههم نور العلـــــم والإيمان والكرم ، إلى شيخ أو قسيس يعاتب ربه ويســـترحمه ، إلى اقتصـــادى يبحث فى غلاء أسعار المعيشة وأسبابه . إلى عالم اجتماعى يناضل عن الفقـــير ، إلى فيلسوف لا يرى (مثل سوق الخير كسبا ، ولا كتجارة السوء اكتسابا) . وأخيرا إلى لا هوتى يفسر لنا غاية الله من إرساله الأنبياء على الأرض :

ولولا البرُّ لم يُبعَثْ رسولٌ ولـــمْ يحمِل إلى قومٍ كتابا [١]

ويذكر نعيمه أن دوران القصيدة حول هذه المعانى الكثـــيرة المتبـــاعدة أفقدها الكثير من التأثير النفسى المنشود ، ولم يترك لها ســـوى رنـــة القافيـــة المتتابعة . [٢] وعاب ميخائيل نعيمة فى هذه القصيدة أيضا موقع تلك الحكمـــة التى تمثل بها شوقى فقطع بها الاتصال بين أجزائها ، وقطع بها تيـــار الحركـــة الشعرية ، وحالت دون استكمال الصورة . ولذا عد نعيمة من الحشو قـــول شوقى :

وكلُّ مسافرٍ سيعودُ يومًا إذا رُزِق السلامةَ والإيابا

حيث جاء به بعد البيت الأول من الأبيات الثلاثة التى عبر بها عن حنينــــه إلى مصر وحبه لها . كما عد من الحشو قوله :

وليسَ بعامرٍ بنيانُ قومٍ إذا أخلاقُهُمْ كانت خرَابا

---

١ - الغربال : ١٥٣ .
٢ - انظر الغربال ١٥٤ .

بعد شكره الأندلس أنها أراحته من وجوه الممالئين والأغبياء مدة نفيه بهـــا فى قوله :

فأنتِ أرحتِنى من كلِّ أنفٍ كأنفِ الميتِ فى النزعِ انتصابا

ومنظر كلِّ خوّانٍ يرانــى بوجـــهٍ كالبغــيِّ رمَى النقابا

ومعنى ذلك أن ميخائيل نعيمة يطلب من الشاعر أن يســـتوفى ملامــح الصورة التى يعبر عنها ويأتى بها مكتملة دون ان يفصل بين أجزائها ولو ببيــت من الحكمة .[1]

وهكذا تنبه ميخائيل نعيمة إلى ما فى هذه القصيدة من فضول وحشـــو وغيرهما من الأمور التى يفصل بها الشاعر بين أفكار القصيدة الأصليـــة ، إلى جانب كثرة الأفكار التى لا صلة بينها ، والتى تحدث عنها الشاعر قبل وصوله إلى الغرض الأصلى ؛ مما أخل بالوحدة العضوية فى القصيدة . ثم يراه ينتقـــل انتقالا فجائيا من الموضوع الأصلى إلى حكمة مبتذلة ، أو فكرة نائيـــة ؛ ممـــا يؤدى إلى هلهلة القصيدة وتشتيت عناصرها وتمزيق وحدتها . ويختم ميخـــائيل نعيمة حديثه عن هذا كله بقوله : " ومتى تقلب الشاعر هذا التقلب الســـريع بين مطلع القصيدة وختامها ، ولم يترك لها سوى رنة القافية المتتابعة حـــار فى أمره الناقد ، وسدت فى وجهه السبل " .[2]

١ – انظر الغربال ١٤٩ ، ١٥٠ . وانظر : ميخائيل نعيمة – د/ شـــفيع الســـيد – ص ٨١ ، ٨٢ .

٢ – الغربال ١٥٤ .

فالشعر الحق هو ما كان البناء الفنى والنفسى فيه واضحا بعيـــدا عـــن السرد المجرد الجاف ، أو الرمى بالنتيجة جافة باردة .

أما فى غير هذا الموضع فلا نلمح فى الغربال شيئا يتصل بالحديث عـــن الوحدة الفنية فى القصيدة الشعرية ، ولذا نقول : إن حديث الديوان عن قضية الوحدة الفنية فى القصيدة جاء أوفى وأكمل مما جاء فى الغربـــال عـــن هـــذه القضية.

- ٣ -

قضية اللفظ والمعنى

وهى من أبرز القضايا التى شغلت نقاد العرب القدماء ، كما شغلت المحدثين منهم ، ويرجع ذلك لأهميتها ؛ إذ أن أى عمل فنى عماده اللفظ والمعنى . والبحث عن مظاهره الفنية يكمن فى هاتين الناحيتين قبل غيرهما .

وحديث النقاد عن اللفظ والمعنى لا يعنى أنهما منفصلان عن بعضهما ، أو أن أحدهما يوجد بمعزل عن الآخر . فاللفظ والمعنى متلاحمان لا يمكن الفصل بينهما إلا على سبيل تباين خصائص كل منهما ، ووصف كل منهما بما يستحقه . وقد أكد ابن رشيق هذا التلاحم بين اللفظ والمعنى حين قال : "اللفظ جسم وروحه المعنى . وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ "[1] وكان الجاحظ أول من أثار مشكلة اللفظ والمعنى. وامتد الجدل حولها من زمنه حتى العصر الحديث . وقد عبر الجاحظ عن موقفه من هذه القضية فى مقولته المشهورة وهو يقارن بين شعراء العرب والأعراب ، والبدو والحضر ، وبين شعراء الأمصار والقرى من المولدين .

---

١ - العمدة ١/١٢٤ .

ورأى أن شعراء البدو أشعر من المولدين لصحة ألفاظهم ، فقال ردا على أحد من يخالفه فى ذلك : " وذهب الشيخ (يعنى أبا عمرو الشيبانى) إلى استحسان المعنى . والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى (والمدنى) ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج (وكثرة الماء) ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك ؛ فإنما الشعر ضاعة، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير " . [١]

والجاحظ فى هذه المقولة يؤكد على أهمية اللفظ ، ويفضل الشكل على المعنى أو المضمون ؛ لأن المعانى قدر مشترك بين الناس جميعا وليست وقفا على طبقة دون طبقة . كما أن قوة المعانى وإجادتها ليست دليلا على الإبداع والإجادة الفنية ، وإنما الإجادة تكمن فى التعبير عن هذه المعانى . ويأتى ابن قتيبة فيتأثر بنظرة الجاحظ فى هذه القضية ، ولكنه يفصل بين اللفظ والمعنى فصلا صارما ، ويقسم الشعر تبعا لجودة اللفظ والمعنى ورداءتهما إلى أربعة أقسام جعلها أنواع الشعر وهى : ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه وحلى فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى ، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه .وذكر لكل ضرب من هذه الأضرب بعض الأمثلة . [٢]

وتوالى النقاد بعد الجاحظ وابن قتيبة كلٌ يبدى رأيه فى هذه القضية

---

١ – الحيوان – تحقيق : عبد السلام هارون – ٣/ ١٣١ .

٢ – انظر الشعر والشعراء ص ٢١ وما بعدها .

ويمثل لما ذهب إليه ؛ فتحدث عنها قدامة بن جعفر ، وابن طباطبا ، وابن رشيق ، وعبد القاهر الجرجاني ، والآمدى ، وابن خلدون ، وابن الأثير وغيرهم .

كما تحدث عن هذه القضية الكثيرون من النقاد المحدثين . فنقرأ الكثير عن هذه القضية فى كلام أحمد أمين ، ومحمد حسين هيكل ، ومصطفى عبد اللطيف السحرتى ، وسلامة موسى وغيرهم .

أما عن قضية اللفظ والمعنى فى كتابى الغربال والديوان فقد استحوذت على نصيب لا بأس به منهما . فنجد ميخائيل نعيمة يركز فى الغربال أثناء حديثه عن قضية التحرر اللغوى [١] على جانب المضمون ويتساهل فى استعمال الألفاظ . ويرى أن الأديب لا يضره الوقوع فى بعض الأخطاء اللغوية أو الخروج على القواعد النحوية والصرفية إذا كان المقام يتطلب ذلك ، أو كانت القافية تقتضيه . ويرى أن الأدب معرض أفكار وعواطف .فالأدب هو الجوهر ، واللغة هى الآلة والعرض لهذا الجوهر . " إنها مجرد وسيلة لتجسيد النشاط الروحى للإنسان تجسيدا محسوسا " . [٢]

ودعا ميخائيل نعيمة إلى التجديد فى اللغة من خلال مهاجمته الأدباء والنقاد المتزمتين فى استعمال اللغة ، وفى الالتزام بقواعدها وعلومها ، ورأى فى

---

١ – سوف نتناول هذه القضية والرد عليها بشيء من التفصيل فى الفصل الثانى إن شاء الله.

٢ – ميخائيل نعيمة – د / وليد منير ١٧٧ .

تزمتهم فى استعمالاتها ما يشبه نقيق الضفادع . ومن أقواله فى ذلك : " الإنسان أوجد اللغة ولم توجد اللغة الإنسان . فهى تحيا به ، لا هو بها . وتتغير بتغير أطواره ، ولا يتغير هو بتغير أطوارها ، وهى آلة فى يده ، وليس آلة فى يدها " .[١]

ويرى ميخائيل نعيمة أن اللغة ما هى إلا رموز يستخدمها الإنسان للإفصاح عما يختلج فى نفسه من فكر أو إحساس ، ويدعو إلى تبسيط تلك الرموز إلى أقصى حد مستطاع ؛ لأنها كلما كانت أيسر وأسهل كلما ازدادت قدرة على تحقيق وظيفتها فى نقل الفكر والإحساس من نفس إلى نفس .

وقد أبان ميخائيل نعيمة عن جوهر الخلاف بين أنصار المعنى وأنصار اللفظ . ثم ذكر أنه من أنصار المعنى ، فذكر أن " فى الأدب العربى اليوم فكرتان تتصارعان : فكرة تحصر غاية الأدب فى اللغة ، وفكرة تحصر غاية اللغة فى الأدب "[٢] . ثم ذكر أن أنصار الفكرة الأولى (أنصار اللفظ) ينظرون دائما لا إلى ما قيل بل إلى كيف قيل . فهم يهتمون بالصياغة أكثر من اهتمامهم بالمضمون . وأول سؤال يوجهونه فى النظر إلى أى أثر أدبى هو : هل هو صحيح اللغة ومتينها ؟ فإذا كان كذلك استحسنوه ، وكان فى نظرهم أدبا. أما إذا كان ركيك اللغة رفضوه وأخرجوه من دائرة الأدب .

أما أنصار الفكرة الثانية (أنصار المعنى) فيحصرون غاية اللغة فى

---

١ – الغربال ٩٣ .
٢ – الغربال ٩٩ .

الأدب. فهم ينظرون قبل كل شيء إلى ما قيل ، ومن ثم إلى كيف قيل ؛ لأنهم يرون فى الأدب معرض أفكار وعواطف ، ومعرض نفوس حساسة تسطر ما ينتابها من عوامل الوجود . وقلوب تنثر أو تنظم نبضات الحياة فيها ، لا معرض قواعد صرفية نحوية . فالفكر عندهم أهم من لغة الفكر .[١]

ثم يبين أنه من أنصار الفكرة الثانية (أنصار المعنى) ؛ لأنه يؤمن بأن "الفكر كائن قبل اللغة ، والعاطفة قبل الفكر . فهما الجوهر وهى القشور . ومن تعس البشرية أن تفقد مقدرة قراءة الأفكار والعواطف كما تنبت وتنمو فى الأرواح لا كما ينطق بها اللسان ، وأن تراها فى حاجة إلى إشارات وعلامات مختلفة تصطلح عليها رموزا لأفكارها وعواطفها . لأن تلك الإشارات والعلامات مهما دقت ليست لتأتى إلا بأشباح ضئيلة مبهمة من عالم الفكر المطلق والعاطفة الحرة " .[٢]

وليؤكد صدق ما ذهب إليه من أن الفضل فى الأدب يعود إلى المضمون قبل أن يعود إلى الشكل يضرب مثالا بقصيدة واحدة لشاعر واحد يطلع عليها مجموعة من القراء فيثمل بها الأول ، ويترنح بها الثانى ، ويطرب بها الثالث ، ولا يحفل بها الرابع . وهذا التفاوت فى التأثر بتلك القصيدة لا يرجع إلى اللفظ وحسنه ؛ فاللفظ الذى قرأه كل منهم هو هو .وإنما يرجع إلى أن الأول قرأ بين السطور أكثر مما قرأه الثانى ، والثانى أكثر من الثالث ، والثالث أكثر من

---

١ - انظر الغربال ٩٩ : ١٠١ .
٢ - الغربال ١٠١ ، ١٠٢ .

الرابع . وكلهم لم يقرأ غير ما فى نفسه وما لم يفصح الشاعر عنه من المعنى ، بل رمز إليه رمزاً بألفاظه . (١)

على أن ميخائيل نعيمة الذى أبدى تعصبا للمعنى هنا وناصب أنصار اللفظ العداء نراه فى موضع آخر من الغربال يوائم بين اللفظ والمعنى ، ويساوى بينهما فى المساهمة فى اكتمال العمل الأدبى ، ولا يميل إلى أحدهما دون الآخر . وقبل أن يعلن وقوفه بجانب المعنى واللفظ معا ومساواته بينهما يذكر أن لمفردات اللغة التى تصاغ منها الأعمال الأدبية صفات عجيبة وميزات غريبة ؛ فلكل كلمة معنى أوروح ، ولكل كلمة رنة ، ولكل كلمة صبغة أولون. والجيد من الكتاب والشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها معنى جلى ، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة جميلة ، ومن تآلف رناتها لحن رقيق شجى . (٢)

وبعد ذلك يقسم الأدباء إلى أربعة أقسام : منهم من يهتم بالمعنى وحده دون اللفظ ، فلا يرون من الألفاظ إلا معانيها فهؤلاء يفصحون عن عاطفة أو فكر ولكن إفصاحهم يأتى عاريا من الجمال خاليا من الموسيقى . ومنهم من يهتم باللفظ وحده دون المعنى فلا يرون من الألفاظ غير ألوانها وجمال تركيبها. وهؤلاء قد يرسمون صورة طلية لكنها مجودة من الحياة . ومنهم من يهتم بعذوبة الألفاظ وجمال موسيقاها . فلا يرون فى الألفاظ سوى رناتها . وهؤلاء

---

١ - انظر الغربال ١٠٣ .

٢ - انظر الغربال ٧١ .

يؤلفون ألحانا رقيقة لكن لا خيال فيها ولا بيان.ومنهم من يجمع بين جمال هؤلاء الثلاثة وهم أعلى طبقة .[١]

ويذكر ميخائيل نعيمة أن آثار هؤلاء وقيمتها تقاس بقدر ما فيها من مظاهر الجمال في هذه النواحي . " منهم من جمع إلى دقة الإفصاح جمال التركيب . فآثار هؤلاء تقاس بحاجتين . ومنهم من ضم إلى دقة الإفصاح وجمال التركيب عذوبة الرنة. فآثار هؤلاء تقاس بثلاث حاجات . ومنهم — وهم قليل — من جمع بين دقة الإفصاح وجمال التركيب وعذوبة الوقع وحلاوة الحقيقة . فقيمة ما يكتبه أو ينظمه هؤلاء لا تكاد تحد "[٢].

ومن الطبيعي أن يكون ميخائيل نعيمة مع أدباء الصنف الرابع ، ويفضل هذا الصنف على غيره . أى إنه مع من يهتمون بألفاظهم ومعانيهم معا .

ولا ينبغي أن نرمي ميخائيل نعيمة بالتناقض في هذه القضية بين موقفه الأول في الانتصار للمعنى ضد اللفظ ، وموقفه الثاني من مساواته بينهما ، وعدم الميل إلى أحدهما دون الآخر ؛ لأنه عبر عن الموقف الأول أثناء حملته على اللغة ودعوته إلى التحرر منها ، وإلى عدم الالتزام الصارم بقواعدها. فكان من الطبيعي أن يقلل من شأن اللفظ ويعلي من قيمة المعنى في العمل الأدبي . أما حين يبتعد عن هذه الدعوة ويجلس من الأدب مجلس الناقد النزيه — كما في الموقف الثاني — فمن الطبيعي أن يسوى بينهما ويبرز دورهما معدف

---

١ — انظر الغربال ٧١ : ٧٢ .

٢ — الغربال ٧٢ .

اكتمال جودة العمل الأدبى ، ولا يميل إلى أحدهما على حساب الآخر .

وقد أشار العقاد فى مقدمته للغربال إلى اهتمام ميخائيل نعيمة باللفظ والمعنى ، أو بالشكل والمضمون معا ومواءمته بينهما فقال: " ومع هذا يلوح لى أن الخلاف بيننا خلاف فى التطبيق لا فى الجوهر . لأن المؤلف الألمعى يعرف العلاقة بين اللفظ والمعنى أحسن تعريف ، ولا يجوز باللفظ ولا بالمعنى عن حده فى البلاغة " . وذكر – مثالا على ذلك – قول نعيمة عن بلاغة شكسبير : " إن بين أفكاره وأكسيتها اللغوية ترابطا هو غاية الدقة والفن وهذا الترابط هو ما يكسبها جلالها الملوكى ، وسلاستها السحرية ، ورنتها الموسيقية"[1] .

أما عن قضية اللفظ والمعنى فى كتاب الديوان فيفهم من كلام العقاد والمازنى حول ما يتصل بهذه القضية أنهما يوائمان بين اللفظ والمعنى ولا يميلان لتفضيل أحدهما على الآخر . وفى الوقت الذى ظهر فيه عنايتهما الفائقة بالمعنى وسلامة الأفكار ووضوحها وصحتها ظهر فيه حرصهما على قوة الأداء وبلاغة العبارة . ويفهم هذا عن العقاد من تعليقه على قصيدة شوقى فى استقبال أعضاء الوفد ، ومن حديثه عن بيت شوقى فى هذه القصيدة :

قطارُهم كالقطرِ هزَّ الثَّرَى   وزاده خصباً على خصبهِ

إذ أخذ على شوقى تشبيه القطار بالمطر فى هذا البيت ؛ لأن القطار ليس من المطر ، ولا المطر منه ، ولا نسبة بين القطار والقطر غير التجانس فى

١ – مقدمة الغربال ص١١ .

الحروف . ثم يقول العقاد ناعيا اهتمام شعراء التقليد بالحروف والألفاظ دون الاهتمام بالمعنى : " وهكذا تتعلق أشعار المقلدين بالحروف والألفاظ لا بالحقائق والمعانى "[١] .

فيفهم من هذه العبارة دعوة العقاد إلى الاهتمام بالمعنى واللفظ معا ، وأنه يرى من الخطأ أن يهتم الشاعر باللفظ على حساب المعنى . وعرف هذا أيضا عن المازنى. فقد ورد عنه ما يدل على الدعوة إلى الاهتمام باللفظ والمعنى معا ؛ ففى أحد مواضع الديوان ينعى على بعض الأدباء فى مصر اهتمامهم بالألفاظ والتنسيق بينها دون التنبه إلى حسن المعنى وقوته ، ويظنون أنهم بذلك كتاب وشعراء . وهم فى الحقيقة غير ذلك . يقول :" وليس فى مصر شىء عرض للقوم فيه من قبح التورط ، ومن الجرى مع الأوهام ، والذهاب إلى أشنع الشناعات ، وأسوأ المنكرات ما عرض لهم فى الأدب حتى صاروا إذا عمد عامد منهم إلى الألفاظ ، وجعل يتبع بعضها بعضا من غير أن يتوخى فى تنسيقها معنى ، فقد صنع ما يدعى به كاتبا وشاعرا ومؤلفا يضن الزمان بمثله ، ويعيى الأمم مكان نده " [٢].

كما تتضح دعوته إلى العناية بالمعنى وعدم اهتمام الأديب باللفظ وحده؛ لأن قيمة الألفاظ تكمن فى حسن التأليف الذى تقع به المزية ، فيقول فى نقده لأسلوب المنفلوطى :

---

١ – الديوان ١ / ٤٤ .
٢ – الديوان ٢/ ٧٨ .

" ومعلوم أن الكلام لا قيمة له من أجل حروفه فإن الألفاظ كلها سواء من حيث هى ألفاظ . وإنما قيمته وفصاحته وبلاغته وتأثيره تكون من التأليف الذى تقع به المزية فى معناه ، لا من أجل جرسه وصداه . وإلا لكان ينبغى ألا يكون للجملة من النثر أو البيت من الشعر فضل مثلا على تفسير المعنى له . ومعلوم كذلك أن الألفاظ ليست إلا واسطة للأداء فلا بد أن يكون وراءها شيء ، وأن المرء يرتب المعانى أولا فى نفسه ثم يحذو على ترتيبها الألفاظ ، وأن كل زيادة فى اللفظ لا تفيد زيادة مطلوبة فى المعنى ، وفضلا معقولا فليست سوى هذيان يطلبه من أخذ عن نفسه وغيب عن عقله " [١].

فهذا كلام يدل على اهتمام المازنى بالمعنى ، وعدم اقتصار الأديب على الاهتمام باللفظ وحده ظانا أنه بذلك ينشئ أدبا سليما .

وفى الوقت نفسه نقرأ للمازنى فى الديوان كلاما يدل على عدم تجاهله قيمة الألفاظ ودورها فى كمال جودة العمل الفنى . فهو يرى أن حسن البلاغ وقوة الأداء الشعرى أو الأدبى عامة يكمن فى توخى الأديب القوة فى العبارة عما يريد . كما أنه طريق الشاعر الأول فى تحقيق الظهور والتفوق . يقول المازنى فى نقده لشكرى ، ويعيب عليه عدم احتفاله بحسن الصياغة : " وأنت أيها القارئ ، قد تعلم أن سر النجاح فى الأدب هو علو اللسان ، وحسن البلاغ ، وقوة الأداء ، وأن على من يريد أن يشرح دينا جديدا لأطفال هذا العالم ، أو أن يحدثهم بما أحب أسلافهم فى سالف الزمن ، أو بما يلذهم أن

---

١ – الديوان ١٠٣/٢ ، ١٠٤ .

يحبوه لو عرفوه أن يذكر أنهم لم يتعلقوا به بعد ، ولا استطعموه فاستمرأوه ، وأنه لكى يغريهم به ينبغى له أن يتوخى القوة فى العبارة عما يريد ، فإن الناس خليقون ألا يؤمنوا إلا بمن عمر صدره الإيمان . وقلما ظهر كاتب أو شاعر إلا بالأداء ، وكثيرا ما يمتاز بعض الكتاب وتخلد آثارهم لما أوتوه من القدرة على إجادة العبارة عن آراء غيرهم " . [1]

ومن منطلق إيمان المازنى بقيمة اللفظ ودوره فى جمال العمل الأدبى واكتمال جودته يدعو الأدباء إلى حسن تآلف الألفاظ ، وجمال نظمها والعمل على جودة تآخيها ؛ لأن الفائدة من الكلام لا تحصل إلا بحسن التأليف بين الكلمات وجمالها فى ضم بعضها إلى بعض . يقول المازنى فى ذلك : " إن اللفظ من حيث هو لفظ مفرد لا شىء فى ذاته ، ولا معنى له فى نفسه . ولكن يكون المعنى وتحصل الفائدة بالتأليف ، وبضم الألفاظ بعضها إلى بعض . كاللون فى ذاته لا يفيدك صورة ، ولا يعطيك شيئا إلا بعد أن يأتلف مع سواه ، ويجرى كل إلى أخيه مجراه . وليس بغير ذلك مساغ فى العقل أو مجاز إلى الفكر وقيام فى النفوس . فلا كتابة حتى يكون معنى هو المزجى لها والمقدم والمؤخر والمرتب فيها وفى جعلها موافقة أو مخالفة ، ومصيبة أو مخطئة ، وحسنة أو قبيحة سخيفة، وإلا فإن أحدنا لا يعجزه أن يعمد إلى معجم أو كتاب مترادف فيأخذ منه ويسرد . وليست كثرة الألفاظ المستعملة المسوقة من شأنها أن تدل على كثرة الاطلاع وسعة الحظيرة ، وطول الباع . وإنما التأليف والتركيب

---

١ – الديوان ١ / ٥٨ .

والافتتان بهما ، والقدرة عليهما هى آية هذه السعة والطول والكثرة . فــــلا تجعل بالك إلى الألفاظ إذا شئت أن تعرف مكان الرجل من العلم وحظه مـــن العرفان . ولكن اجعله إلى طريقة تأليف الكلام . فإن رأيته يدور منها فى حلقة لا يكاد يعدوها حتى يكر إليها فاعلم أنه ضيق المضطرب محدود المجال ، ضئيـل الحال . والق بعد ذلك ألفاظه من أى حالق شئت " . [١]

وهذا كلام يعطى النظم وترتيب الألفاظ وتنسيقها وحسن التأليف بينها أهمية كبيرة فى جمال المعنى وحسن الأداء وقوة التعبير .

وأرى أن المازنى فى هذا الكلام متأثر إلى حد كبير بعبد القاهر الجرجـانى الذى يرى أن الفضل لا يرجع إلى اللفظ من حيث هى ألفاظ مفردة منفـودة ، وإنما المزية لها فى أن تؤلف وترتب وتركب . يقول عبد القاهر : " ومن البـيِّن الجلى أن التباين فى هذه الفضيلة (فضيلة البيان) والتباعد عنها إلى ما ينافيـها من الرذيلة ليس بمجرد اللفظ . كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلـــف ضربـا خاصا من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"؟[٢].

وبقوله : " وفى ثبوت هذا الأصل ما تعلم به أن المعنى الذى له – كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل خطاب – هو ترتيبها على طريقـــة معلومـة ،

---

١ – الديوان ٢ / ١٠٧ .

٢ – أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجانى – شرح وتعليق : د/ محمد عبد المنعم خفـاجى – مكتبة القاهرة – ط ٣ – ١٩٧٩ م – ٩٦/١ .

وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة " .[١]

ومن كلام المازنى مؤكدا المعنى السابق قوله : " والألفاظ كالحجـــارة فى محاجرها ، قريبة المنال من كل طالب . والناس لو عقلوا من أمرها فى راحــة . وإنما الكتاب مجسها الحصافة ، والتثبت فى انتقاء الألفاظ ، واستشهاد القريحة ، وسبر النفس ، وفليها عند تأليفها ، والمزاوجة بينها " .[٢]

وهكذا أبان لنا مؤلفو الغربال والديوان موقفهم مـــن قضيــة اللفــظ والمعنى، أو الشكل والمضمون ، وأوضحوا لنا كثيرا من جوانبـــها . وكـــان موقفهم العام من هذه القضية هو المواءمة بين اللفظ والمعنى ، وعدم الميـــل إلى أحدهما دون الآخر . وإن ظهر هذا الموقف أكثر وضوحا فى الديوان عنـــه فى كتاب الغربال .

---

١ - المرجع السابق ٩٧/١ .
٢ - الديوان ١٠٨/٢ .

- ٤ -

نقد الأسلوب الأدبى

الأسلوب فى عرف النقاد هو " الطريقة الخاصة التى يصوغ فيها الكاتب أفكاره ، ويبين بها عما يجول فى نفسه من العواطف والانفعالات " . [١]

وقديما عرفه ابن خلدون بأنه " المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى يفرغ فيه ".[٢]

ومن المصطلح عليه لدى النقاد أن الأساليب تختلف باختلاف الأغراض . فلكل غرض أسلوبه المناسب له ، بل إن الفن الواحد من الكلام له أساليب متعددة يؤدّى بها .

وذكر النقاد أن الأسلوب ملك لصاحبه ، ولذلك عدوا من أخذ المعنى الذى حواه الأسلوب أو أخذ لفظه سارقا . واعتزوا بملكية الأسلوب اعتزازا قويا حتى كان باب السرقات الأدبية من أهم أبواب النقد الأدبى عند العرب.[٣]

وذكر النقاد أن أبرز خصائص الأسلوب العامة تتمثل فى الصحة

---

١ – أسس النقد الأدبى عند العرب – د / أحمد أحمد بدوى – دار نهضة مصر – ١٩٩٤م – ص٤٥١ .

٢ – مقدمة ابن خلدون – ط دار الفكر – بدون تأريخ ص ٥٧٠ .

٣ – أسس النقد الأدبى عند العرب ٤٥٢ .

والوضوح والدقة . فصحة الأسلوب هي أساس جودة الكلام . وتستلزم هذه الصحة صحة استعمال الكلمات التي تربط الكلام بعضه ببعض ، وأن تسمى الأشياء بأسمائها إلا إذا قصد المتكلم إلى الغموض أو الإلغاز . كما أنه لا بد لصحة الأسلوب من مراعاة قواعد اللغة الأخرى في الألفاظ من مثل التأنيث أو التذكير والإفراد أو التثنية أو الجمع . [1]

أما وضوح الأسلوب فهو شرط لجودته ؛" لأن الكلام الذي يعجز عن أداء معناه في وضوح يفوت الغرض منه . واللغة تكون واضحة كل الوضوح إذا تآلفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون مبتذلة ، وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استعملت ألفاظا غير مألوفة في الاستعمال الدارج كالكلمات الغريبة - أي غير المبتذلة ، وكالمجاز في الألفاظ المركبة "[2]

أما دقة الأسلوب فهي " أن يتجنب فيه مالا مبرر له من ابتذال أو سمو . ولغة الشعر يجب أن تكون بريئة من كل ابتذال . وعلى الشاعر أن يعمد إلى الألفاظ غير الشائعة ؛ لأنه في مقام إثارة الانفعالات ، وبهذه الألفاظ يجذب أنظار سامعيه "[3] .

وقد وقف النقاد أمام الأسلوب فأطالوا في نقدهم لكل ما يتصل به .

---

١ - انظر : النقد الأدبي الحديث - د/ محمد غنيمي هلال - دار الثقافة - بيروت - ١٩٧٣م ص ١١٨ ، ١١٩ .

٢ - المرجع السابق ١١٩ .

٣ - الغربال ٧٩ .

وكتب النقد مليئة بما قيل فى كل جزئية من جزيئات الأسلوب . والمهم هنا أن نتعرف على ما يتصل بنقد الأسلوب الأدبى فى كتابى الغربال والديوان.

ففى كتاب الغربال أبدى ميخائيل نعيمة اهتمامه بالأسلوب واعتداده به فى تقويم العمل الأدبى فى مواضع عديدة من الكتاب . فقد رفع من قيمة الأسلوب من حيث جمال تصويره ، وسلامة تراكيبه ، وعذوبة موسيقاه . ومن ذلك قوله عند تعليله لخلود بعض الآثار الشعرية دون بعضها الآخر : " نحب كذلك موسيقى اللفظ ، وسلاسة التركيب ، وفصاحة التعبير "[1] . فميخائيل نعيمة هنا يجعل موسيقية اللفظ ، وسلاسة التركيب ، وفصاحة التعبير من مقومات الأسلوب الجيد .

ويمتدح نعيمة شكسبير فى أدبه بأنه " بين أفكاره وبين أكسيتها اللغوية ترابطا هو غاية فى الدقة والفن . وهذا الترابط هو ما يكسبها جلالها الملوكى ، وسلاستها السحرية ، ورنتها الموسيقية "[2] . فهو هنا يصف أسلوب شكسبير بالدقة والترابط والعذوبة الموسيقية .

وفى تعليقه على ترجمة خليل مطران لرواية (تاجر البندقية) لشكسبير يقول ميخائيل نعيمة : " وليست براعة البيان فى الإكثار من الآبد والمنسوخ . بل فى النقاء الفصيح المألوف وترتيبه فى عبارات مترابطة المعانى ، متآلفة

---

١ - الغربال ٧٩ .
٢ - الغربال ١٩٧ .

الألوان، خفيفة اللفظ ، لطيفة الوقع " (١). فهو يمتدح أسلوب خليل مطران فى ترجمته لرواية شكسبير بالسهولة والدقة والترابط . وهى من أهم الخصائص العامة للأسلوب الجيد .

وهو يشير فى بيان مذهبه الفنى فى نقد الشعر إلى قيامه بفحص سرواله ، فيبحث عما فيه من دقة التركيب ، وحلاوة الرنة ، وطلاوة الألوان ، وما أشبه.وذلك بعد تميزه بالعمق ، وعلو المنزلة ، واتساع أرجائه وما يوحى به (٢)، وكما ذكرت فإن أهم ملامح جمال الأسلوب : سهولته وبعده عن التقعر ، مع الجزالة والقوة والبعد عن الابتذال وألفاظ العامة إلا لغرض قوى يقتضيه تمام الإبداع الفنى تحت شرط الروعة والسمو إلى الكمال .

إن أسلوب العمل الفنى يتكون من عناصر لا بد أن تتكامل لتتكامل عملية الإبداع والخلق . وإذا نقص جمال أحد هذه العناصر نقص كمال العمل الفنى ولا يعوضه جمال عنصر آخر ، بل لا بد أن يترك هذا النقص أثره فى جمال العمل الأدبى فيصبح جمالا مشوها . وعدم سيطرة الأديب على عناصر أسلوبه ، بل وعلى أجزاء العمل الفنى ككل يبعد بعمله عن البهاء والتمام والاكتمال . وهذا ما لحه ميخائيل نعيمة وهو بصدد حديثه عن شعر نسيب عريضة حيث قال : " تراه يتساهل فى بعض الأحايين مع قريحته فيرضيها بكلمة نافرة ، أو بجواز مستهجن ، أو بصورة غير مكتملة الألوان ، ولا متسقة

---

١ - الغربال ٢٠٥ .

٢ - انظر الغربال ١٢٩ .

الخطوط ، ففى الديوان أكثر من قصيدة تطالعها ثم تقول فى نفسك : ليته تحاشى هذه الكلمة ، أو تلك القافية . أو ليته أسقط هذا البيت ، أو ذاك المقطع ، أو ليته لم يجز لنفسه هذا الجواز إذن لجاءت القصيدة لؤلؤة كاملة ".[1]

والأسلوب الأدبى لا يصل إلى ذروة الجمال الفنى المطلوب إلا بصدق تمثيله للتجربة الشعورية التى تسيطر على الشاعر ، وتطوع جميع العناصر لخدمتها فيتأثر المتلقى بالعمل الأدبى ، ويؤتى الفن ثماره المرجوة ؛ لأنه خرج من قلب مفعم بالعاطفة . " لأن بنات الشعر متى برزت من مخيلة الشاعر أصبحت بنات كل مخيلة قادرة أن ترافق مخيلة الشاعر فى كل أدوار الحمل والمخاض والولادة ".[2]

وقوة العاطفة وإن كانت من أهم عناصر الأسلوب الجيد إلا أنها لا تكفى وحدها فى العمل الأدبى ؛ فلا بد من توافر الفكر والبيان مع العاطفة والشعور حتى يكتمل البناء الأدبى . ويؤكد ميخائيل نعيمة هذا المعنى فيقول : " الشعور والفكر والبيان ثلاثة لا يكون رجل كاتبا إلا إذا توافرت له أكثر من توافرها لسواد إخوانه فى البشرية ، ولولا تفاوت الناس بعمق الشعور واتساعده ، وحدة الفكر واندفاعه ، وجمال البيان وجلائه ، لكان كل من عرف القراءة والكتابة كاتبا " .[3]

---

١ - الغربال ١٤٣ .
٢ - الغربال ١٤٥ ، ١٤٦ .
٣ - الغربال ٢٤٤ .

وعاب ميخائيل نعيمة على دعاة التقليد أسلوبهم الذى يقلدون فيه سابقيهم ، ويصرون على تناول تجاربهم بنفس طريقة غيرهم من السابقين ، بل ويصرون على تناول غذائهم الأدبى من قصع أجدادهم كما يقول ميخائيل نعيمة عن هؤلاء : " فهناك جماعة تأبى اليوم أن تتناول غذاءها الأدبى من قصع أجدادها وبملاعق أجدادها ، بل وتفضل أن تطبخ طعامها بيدها ، وأن تمضغه بأسنانها لا بأسنان سواها " [١].

وهذا كلام يوحى بدعوة ميخائيل نعيمة إلى أن يكون الأسلوب دالا على شخصية صاحبه ، مطبوعا بطابعة ، بعيدا عن التقليد والمحاكاة .

كل ذلك وغيره يدل على احتفاء ميخائيل نعيمة بأسلوب أداء العمل الأدبى واهتمامه به ، وعدم إغفاله أو إهماله إياه ." وغاية ما يمكن أن يقال عن موقفه فى هذا الموضوع هو أن حالة الجفاف التى وصلت إليها حياتنا الأدبية حتى أوائل هذا القرن ، وسقوط الأدباء فى أسر الصنعة اللفظية وتعبدهم للقوالب اللغوية المحنطة ، وعدم استمدادهم من مشاعرهم الخاصة وعواطفهم الذاتية دفعه إلى التركيز – فى دعوته – على مضمون العمل الأدبى وروحه ، وإبراز أهمية التجربة الشعورية بما يبدو فى ظاهره إغفالا للأسلوب والشكل . وإنما هو رد فعل لوضع معين ، وليس ترجمة كاملة لموقفه من قضية الشكل والمضمون "[٢] .

---

١ – الغربال ٢٠٩ ، ٢١٠

٢ – ميخائيل نعيمة – د / شفيع السيد – ص ٦٠ .

هذا عن أهم ملامح نقد ميخائيل نعيمة للأسلوب فى كتاب الغربال. ونلحظ أنه لم يتناول عناصر الأسلوب ومقوماته ونقد كل منها نقدا علميا منظما ، وإنما أبدى ملاحظات عامة يفهم من خلالها مقومات وشروط الأسلوب الجيد فى رأيه .

أما نقد الأسلوب فى كتاب الديوان فكان أكثر تنظيما ودقه مما وجدناه فى كتاب الغربال . فقد أبدى كل من العقاد والمازنى وجهة نظرهما فى بعض الظواهر الأسلوبية من خلال نقدهما لأسلوب شوقى وشكرى والمنفلوطى .

تحدث العقاد عن عيوب أسلوب شوقى فى شعره أثناء نقده لقصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل ، واتهمه بداية بأنه " جرى فيها على عادته من التلفيق والعقم والزغل المموه " [1]. ثم ذكر أن أسلوب شوقى فى هذه القصيدة وغيرها أصيب بأربعة عيوب هى : التفكك ، والإحالة ، والتقليد ، والولوع بالأعراض دون الجواهر . وذكر أن هذه العيوب هى التى صيرته وأمثاله " أبعد عن الشعر الحقيقى الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية فى أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود من الزنجى عن المدنية ، من صور الأبسطة والسجاجيد "[2] . وذكر أن هذه العيوب أشد بروزا فى هذه القصيدة عن غيرها من شعر شوقى .

وشرح العقاد المراد بالتكلف فقال : " هو أن تكون القصيدة مجموعا

---

١ - الديوان ٢ / ١٢٨.
٢ - الديوان ١٢٩/٢ .

مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية " [١]. وذكر العقاد أن تفكك أبيات القصيدة علامة على ضعف الأسلوب ، وأنه يمنع القصائد أن توضع تحت اسم معين أو أن تعنون بعنوان . وهو " دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة وجفاف السليقة . فكأنما القريحة التى تنظم هذا النظم وبصات نور متقطعة لا كوكب صاعد متصل الأشعة ، يريك كل جانب ، وينير لك كل زاوية وشعب"[٢] . وقد سبق الحديث عن ذلك فى الكلام على قضيه وحدة القصيدة.

ثم تحدث العقاد عن الإحالة فى المعنى فى أسلوب شوقى ، وجعلها ضروبا " فمنها الاعتساف والشطط ، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه[٣] ". وضرب لذلك الأمثلة العديدة لكل نوع من شعر شوقى فى رثاء مصطفى كامل . ومن أمثلة الإحالة فى قصيدة شوقى هذه– فى رأى العقاد – قوله :

السكةُ الكبرى حيالَ رباهما   منكوسةُ الأعلامِ والقضبانِ

وقوله :

إن كان للأخلاقِ ركنٌ قائمٌ   (فى هذه الدنيا) فأنتَ البانى

١ – الديوان ٢ / ١٣٠.
٢ – الديوان ١٣١/٢،
٣ – الديوان ١٤٢/٢،

وقوله :

بالله فتش عن فؤادك فى الثرى ... هـل فيه آمال لنا وأمانى

وغير ذلك كثير . وختم العقاد حديثه عن الإحالة فى هذه القصيدة بـأن هذه " القصيدة بجملتها بنت الإحالة والسقط . فإذا سلم منها بيت من النقـد فإنما أكثر سلامته من الخلود لا من الإتقان ".[1]

وأما التقليد فأظهر دلائله فى أسلوب شوقى " تكـرار المـألوف مـن القوالب اللفظية والمعانى . وأيسره على المقلد الاقتباس المقيد والسـرقة "[2]. وذكر أن قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل قد وجد بها كل مظاهر التقليد المذكورة . وكان العقاد قد أشار إلى خطورة التقليد على شعر المقلدين وأنـه علامة على ضعف الأدب فيقول : " إنك كلما شارفت فـترة مـن فـترات الاضمحلال فى الأدب ألفيت تشابها فى الأسلوب والموضـوع والمشـرب ، وتماثلا فى روح الشعر وصياغته " . [3]

ثم تحدث العقاد عن ولوع المقلدين بالأعراض دون الجواهـر وجعلـه مساويا للإحالة " بيد أن الفرق بينهما كالفرق بين الخطـأ واللعـب والسـخف والعبث.ولكل منهما سبب يمت به إلى الآخر إذا تشابها فى الصدور عن طبـع

١ - الديوان ٢/١٤٧ .
٢ - الديوان ٢/١٤٨ .
٣ - الديوان ٢ / ١٣١ .

أعوج وعقل فارغ "[١] . وضرب العقاد مثالا على الولوع بـــالأعراض دون الجواهر بقول شوقى فى العبارة المذكورة :

دقاتُ قلبِ المرءِ قائلةٌ له إن الحياةَ دقائقٌ وثوانى

وذكر أن معناه : " أن السنة أو مائة السنة التى قد يعيشـــها الإنســـان مؤلفة من دقائق وثوان . وهذا هو جوهر البيت ".[٢] وذكر أن هذا المعـــنى لا يعدو عن كونه شبيها بمن يقول : إن اليوم أربع وعشرون ساعة . والســـــاعة ستون دقيقة . وهو معنى فارغ يعرفه كل إنسان . فإذا قيل : إن البراعــــة فى البيت تكمن فى جمع شوقى بين دقات القلب ودقات الساعة . وهذا ما يفـــهم منه وجوب الضن بالحياة أجاب شوقى أن هذا يدل على عدم التعلق بالحقـــائق الجوهرية والمعانى النفسية ، بل بمشابهات الحس العارضة . وإلا فلو قورن بـــين الساعة والقلب أيام كان يقاس الوقت بالساعات المائية أو الرملية لم يكن لهـذه المقارنة معنى . بجانب أن دقات القلب الخالدة لا علاقة حقيقية لهـــا بدقـــات الدقائق والثوانى يستنبط منها الإنسان سر الحياة .[٣]

ولا نستطيع أن نقر العقاد على هذا المبدأ (الولـــوع بـــالأعراض دون الجواهر) لأننا نخشى أن تذهب تلك الجواهر التى يدعو إليها العقـــاد بجمـــال الكثير من روائع الشعر الغربى والعربى ، كما حاولت أن تذهب ببيت شـــوقى

---

١ – الديوان ٢/١٥٠ .

٢ – الديوان : ٢ / ١٥١ .

٣ – الديوان : ٢ / ١٥١ .

المذكور ، فالعقاد يأخذ على البيت جمعه بين دقات الساعة ودقات القلب ، ويرى فى هذا التشبيه الحسى ولوعا بالأعراض دون الجواهر ، وكأنه قد غفل أو تغافل عما فى البيت من تصوير ناطق لفناء الحياة المتلاحق . وكأن كل دقة من دقات القلب تفنى جزءا من تلك الحياة ، كما تفنى دقات الساعة الزمن.[١]

ومن مظاهر نقد العقاد للأسلوب حديثه عن ظاهرة الحكمة فى الأسلوب الشعرى . وقد تحدث عن هذه الظاهرة من خلال نقده للحكمة فى أسلوب شوقى الشعرى . وفى بداية حديثه يقسم الحكمة إلى ضربين : الأول هى الحكمة الصادقة . ويجعلها من أصعب الشعر مراما وأبعده مرتقى ، ولا يتمكن من الإتيان بها غير طائفة من الشعراء الكبار الذين توحى إليهم الحقائق من أعماق الطبيعة فتجرى بها ألسنتهم آيات تنفج ببلاغة النبوة وصدق التنزيل . ويلقى أحدهم بالكلمة العاثره عن عفو خاطره ومعين وجدانه فكأنما هى فصل الخطاب ومفرق الشبهات .[٢]

ومن مميزات هذه الحكم الرفيعة أنها تستوعب فى أحرف معدودات معانى كثيرة يحتاج الشارح لها إلى أسفار كثيرة لشرحها والإحاطة بمعانيها . وأنك حين تسمعها تُشِع فى ذهنك ضياءها. أما أسلوبها فيريك كيف يتقابل العمق والبساطة ويأتلف القدم والجدة : قدم الحقيقة كأثبت ما تجلوها الحياة المتقلبة ، وجدة النظر الثاقب والنفس الحية ، والتى تطبع كل مرئى بطابعها .

١ – انظر : الشعر المصرى بعد شوقى – الحلقة الأولى – ص ٢٤ .
٢ – الديوان : ٢ / ١٥٥ .

فهى تارة تلك شعت الحقيقة فتحسبها مجموعة كذلك منذ الأزل . ومثل لذلـك بقول المتنبى فى تعداد من تصفو لهم الحياة من البشر :

تصفو الحياةُ لجاهلٍ أو غافلٍ   عما مضى منها وما يُتوَقَّعُ

ولمن يغالِطُ فى الحقائقِ نفسَه   ويسومُها طلبَ المحالِ فتطمَعُ

وتارة يلمح الشاعر من هؤلاء إلى الحقيقة المألوفة فيحسن تصويرها حتى لكـأن القارئ قد كان يجهلها ، أو قد نسيها فعاد يذكرها . ومن ذلك قول طرفة بـن العبد :

لعمرُك إن الموتَ ما أخطأ الفَتى   لكالطِّوَلِ المرخىِّ وثنياه باليدِ

وهذا أجمل ما يقال فى بحبوحة العمر المرتهن بالأجل . وتارة تصدع هذه الحكمة برأى يشطر الخلاف شطرين كقول المتنبى :

الظلمُ من شيمِ النفوسِ فإن تجد   ذا عفـــةٍ فلعلَّةٍ لا يَظلِـمُ

أو قول أبى فراس :

ما كلَّ ما فوقَ البسيطةِ كافيـاً   فإذا قنعـتَ فكل شىءٍ كافِ

ومن هذا اللون من الحكمة ما ينتزع به الشاعر مشهدا من مشـاهدات الطبيعة فتصبح كأنها القانون الجامع ،أو يقصد بها تصوير حالة واحدة فتطـابق - لصدق نظره - كل حالة من نوعها . ومن ذلك قول العباس بن مرداس :

بغاثُ الطيرِ أكثرها فراخاً   وأمُّ الصقرِ مقلاتٌ نزورُ

ومن هذا اللون من الحكمة ما يقرب به الشاعر المعنى العويص والفكـرة البعيدة فيوضحها وضوح المألوفات . كما فى بيت الأفوه الأودى :

لا يَصلُحُ الناسُ فوضى لا سراةَ لهم ولا ســراةَ إذا جهّالُـهم سادوا[١]

أما الضرب الآخر من الحكمة فهى الحكمة المبتذلة أو المغشوشة المعتملة. وأعلى ألوان هذا الضرب ما كان من قبيل تحصيل الحاصل . ووسم العقاد هذا الضرب من الحكمة بأنها لا فضل فيها لقائل على قائل ، ولا لسابق على ناقل. وفرق كبير بين هذا اللون من الحكمة واللون السابق .

وشعراء هذا اللون هم ممن ينظمون أشباه البديهيات فى صورة نصـائح فاشية والتى تحفل بها كتب التمرينات الابتدائية . ومن الطبيعى أن يمثل العقـاد لهذا النوع بمثل قول شوقى :

عليكم لواءَ العلمِ فالفوزُ تحتــه وليس إذا الأعلامُ خانت بخذّالِ
والعلمُ فى فضلِه أو فى مفاخِره ركنُ الممالك صدرُ الدولةِ الحالى
بالعلم (تمتلك) الدنيا ونضرتُها ولا نصيــبَ مــن الدنيا لجُهّالِ[٢]

على أن شوقى إذا كان هو صاحب هذه الحكم السطحية السهلة فلــه العديد من الأبيات الحكيمة التى تدخل ضمن اللون الأول من أوسع الأبواب.

ويختم العقاد حديثه عن لونى الحكمة بالفرق بينهما فيذكر أن الحكمـــة

---

١ - انظر الديوان : ٢ / ١٥٥ : ١٥٧

٢ - انظر الديوان ٢ / ١٥٧ ، ١٥٨

المبتذلة " بنت المران والمكابدة ، تقرأ آلافا من أمثالها فى كتب اللياقة ونصائح (إياك وحذار عليك) . وأما الثانية (الحكمة الصائبة) ففيض مزايا الحياة النادرة ، وثمرة التفوق فى شمائلها المقدسة وضمائرها السرمدية . كتابها صفحات الأكوان وسريرة الإنسان . ومن ينابيعها تتفجر العقائد والأديان ، وتنبثق روح الرشد والبيان ، الأولى لون من ألوان البيئة المكتسبة ، والثانية قبس من نور الحياة الدائمة . وشتان هذا شتان " . [1]

ولا شك فى أنه كلما كانت الحكمة أكثر صوابا ، وأعلى فى درجات القوة والإجادة كلما ازدان بها الأسلوب ، وازداد بها حلاوة وطلاوة . وقد أجاد العقاد فى حديثه عن الحكمة ، وجلاء نوعيها ، والفرق بينهما، وبيان أثرها فى الأسلوب لولا ظلمه لشوقى واقتصاره على أبيات من شعره خاصة للتمثيل بها على الحكمة المبتذلة السطحية .

أما عن إسهامات المازنى فى نقد الأسلوب فقد ورد عنه فى الديوان بعض الأصول النقدية المتعلقة بنقد الأسلوب وذلك من خلال نقده لأسلوب شكرى والمنفلوطى . وقد عرف المازنى الأسلوب بأنه " وجهة النظر إلى الموضوع ، والطريقة التى تتحراها لغايتك " .[2]

وبالنظر إلى هذا التعريف نلحظ أنه يبتعد بمفهوم الأسلوب عن النموذج النحوى ويتجه به إلى أمر جديد هو أسلوب التناول أو وجهة النظر .

---

١ – الديوان ٢/١٦٣ .
٢ – الديوان : ٢ / ١٠٩ .

وفى نقده لأسلوب شكرى خاصة يأخذ عليه افتقار أسلوبه إلى الوضوح وقوة الأداء وحسن البيان. ويذكر أن شكرى قد تخلى عن هذه السمات فى أسلوبه فى سبيل توخى العمق فى الأسلوب ، مع أن العمق لا يتعارض مع الوضوح ، وقوة الأداء ، وحسن البيان ؛ لأن العمق ليس معناه الغموض . فليكن الشاعر عميقا كما يشاء ولكن مع الوضوح والجلاء . وعنده أن كل غموض دليل إما على العجز عن الأداء ، أو التدجيل ، أو استبهام الفكرة فى ذهن صاحبها . [1]

كما أبان المازنى أن الأسلوب لابد أن ينم عن شخصية صاحبه . أما تقليد الآخرين فى أساليبهم وطريقة تناولهم فمن علامات الضعف واختفاء الشخصية فى العمل الأدبى . وقد ذكر هذا خلال نقده لأسلوب شكرى فى شعره فجعل تقليده لغيره من أكبر الأسباب التى أفضت إلى خموله وفشله فى كل ما عالجه من فنون الأدب ؛ لأنه لا أسلوب له يدل على شخصيته ويطبعه بطابعه . وإنما كان يقلد كل شاعر ، ويقتاس بكل كاتب ، وينسج على كل منوال[2] .

وفى نقد المازنى للمنفلوطى أشار إلى خاصية القوة فى الأسلوب ، وهى خاصية رآها غير متوفرة فى أسلوب المنفلوطى ، وحل محلها ما سماه المازنى بالنعومة أو بالأنوثه بما تتسم به النعومة أو الأنوثة من رخاوة وميوعة فى كثير

---

١ - الديوان ١/٦٤ ، ٦٥ .
٢ - انظر الديوان ١/٥٩ .

من الأحيان . ومثل لذلك بقول مهيار الديلمي – على أنه من الفحول : –

فيارَبِّ قلّدْ دمــــى مقتلـــى   بما نظرتْ واعفُ عــــن قاتلى
هنيئًا لحبكِ ذاتِ الوشــــاح   دمٌ طـــلَّ فيـــه بلا عاقِــلِ
وحبى ذكـــرَك حتى لثمـــ   ـــتُ مسلكه من فم العاذِلِ

وأرجع المازنى سبب هذه النعومة أو الأنوثة فى أسلوب المنفلوطى إلى أنـه " متكلف متعمل يتصنع العاطفة كما يتصنع العبارة عنها "[١] . وهذا ما أفقـد أسلوبه الحلاوة ؛ لأن الأنوثة أو النعومة فى الأسلوب أضر وأحط ما يصيـــب الأدب .كما أشار المازنى من خلال نقده لأسلوب المنفلوطى فى قصة اليتيـم إلى ظاهرتين لغويتين لكل منهما أهميتها فى تقويم أسلوب الكـــاتب . الأولى : مـــا يسمى بالترادف فى اللغة . وذهب المازنى إلى أن ما يسمى ترادفا هو نوع مـــن الأكاذيب الشائعة ، إذ ليس ثم فى الحقيقة لفظان يؤديان معنى واحدا على وجه الضبط . وما من مترادفين يزعم أحد أنهما سواء فى المدلول إلا بينهما مقـــدار من الاختلاف قل أو كثر . فإذا ساق كاتب سلسلة نعوت متشابهة المدلــــول متقاربة المعانى كان لنا أن نسأل : أيها يعنى على التحقيـــق ؟ وأى مدلولاتهـــا المتفاوتة يقصد إليه ويريد منا فى فهم المراد أو تكوين الصورة أن نعتمد عليـه ؟ فليست العبرة فى الكتابة بتعدد النعوت ، ولكن بمبلغ إبانتـــــها عـــن المـــراد وكشفها عن المقصود .[٢]

---

١ – الديوان ٨٩/٢ .
٢ – انظر الديوان ١٠٧/٢ .

والثانية : أن يبتعد الكاتب عن الحشو والفضول فى أسلوبه ؛ لأن كـــل لفظة يستطيع القارئ الاستغناء عنها ، وأن يسقطها بدون خسارة فى المعـنى أو تعويق لتحدر الإحساسات ، أو إفقار لغناها – كل لفظة بهذا الوصف قاتلـــة للكاتب . (١)

ويرى الدكتور محمد رجب البيومى أن كلام المازنى هذا يصدق ويجـب فى الأسلوب العلمى . أما الأسلوب الأدبى فالإسهاب فيه ضرب من ضروبـه التى لها مقتضاها . ولا ينكر الإســهاب فى الأســلوب الأدبى إلا إذا لم يــأت بجديد. لكنه قد يفسر ويفصل ، وهنا يكون الإسهاب ضروريا فى موضعه ؛ فلا يصبح الإسهاب حينئذ مادة قاتلة . (٢)

وأرى أنه لا فرق بين كلامى المازنى والدكتور محمد رجب البيومى ؛ لأن المازنى يقصد باللفظة التى يمكن الاستغناء عنها اللفظة التى تدخل تحت بـــاب الحشو والحشر كما قال . أى التى لا فائدة منها فى الأســـلوب . والدكتــور رجب يرى أن الإسهاب الذى لا يضر ولا يرفض فى الأســـلوب الأدبى هــو الذى يأتى بجديد . فالنتيجة من كلامهما واحدة .

ومن الظواهر الأسلوبية التى أشار إليـــها المـــازنى فى نقـــده لأســـلوب المنفلوطى فى قصة اليتيم أيضا كثرة استخدام المنفلوطى للمفعول المطلق . فقـد

---

١ – انظر الديوان ٢ / ١٠٤ .
٢ – انظر كتاب : بين الأدب والنقد – د / محمد رجب البيومى – الدار المصرية اللبنانية – ط ١ – ١٩٩٧ م – ص ١٤٩ .

عاب عليه المازنى كثرة استعماله لهذا المفعول وتكلفه له لظنه أنه من المحسنات اللازمة للصقل ، وأن العبارات بدونه تكون مبتورة . وذكر أنه أحصى للمنفلوطى ٥٧٢ مفعولا مطلقا فى العبرات ، منها أكثر من ثلاثين مفعولا مطلقا فى قصة اليتيم وحدها، مع أنها تقع فى تسع عشرة صفحة وبعض صفحة من الحوف الجليل ، وليس من بينها واحد لا يكون الأسلوب أسلس وأطبع بدونه .(١)

وهذا الكلام يدل أولا على نبذ المازنى للتكلف فى استعمال الألفاظ أو الإكثار من استعمال صيغ بعينها وخاصة إذا كان من الممكن الاستغناء عنها .

ولكننا من ناحية أخرى لا نوافق المازنى على ما ذكره من أن كل هذه المفعولات المطلقة التى استعملها المنفلوطى يمكن الاستغناء عنها لأنه لا ضرورة لها . فهناك العديد من المفعولات المطلقة التى ذكرها المازنى تنسجم مع الأسلوب الأدبى انسجاما لا نشاز فيه،منها قول المنفلوطى : " يئن أنين الوالهة الثكلى "،و " لو استطعت أن أداخله مداخلة الصديق الصديقة "، و " فارقت المنزل .... فراق آدم جنته "، و " فيتهافت لها جسمه تهافت الخباء المقوض " . فكل مفعول مطلق من هذه المفعولات ضرورى لأنه يؤدى دوره البيانى فى خلق صورة موحية فى توضيح الحالة . وهو بمثابة التشبيه البلاغى الذى يزيد المعنى وضوحا .

---

١ - انظر الديوان ٢ / ١٠٣ .

وقد علق الدكتور محمد رجب البيومى على نظرة المازنى حول المفعـــول المطلق فى أسلوب المنفلوطى فقال : " إن اتجاه المازنى فى هذا المنحى غريـــب فى بابه . وهو اتجاه لو سلكه ناقد لوجدنا من يقول : إن العقاد قد كتب فى مقالـة ثلاثين حالا ، وإن المازنى قد جاء بمائة مبتدأ ، وكان فى كتاب الله – عز وجـــل – ما ينسف هذه الدعوى . لأن من إعجازه البليغ وقوع المفعول المطلـــق فى أماكن كثيرة تتطلبه بل تتحتمه " . [١]

وهكذا طاف بنا العقاد والمازنى حول أسلوب الأعمال الأدبيـــة الـــتى تعرضا لها فى كتاب الديوان ، وأبديا العديد من الملحوظات النقدية التى يقـــوم بها الأسلوب الأدبى لو وضعها المنشئون فى الحسبان . وبمثل هذه الملحوظـــات يتفوق الديوان على الغربال فى تناول هذه القضية كما ذكرت من قبل .

---

١ – بين الأدب والنقد ص ١٥٠ .

— ٥ —

الخيال والصورة الشعرية

" الخيال هو الملكة التى يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم . وهم لا يؤلفونها من الهواء . إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها تختزنها عقولهم ، وتظل كامنة فى مخيلتهم حتى يحين الوقت فيؤلفوا منها الصورة التى يريدونها . صورة تصبح لهم لأنها من عملهم وخلقهم .

والخيال عند الأدباء يقوم على شيئين : دعوة المحسات والمدركات . ثم بناؤها من جديد . ومن هنا كان الخيال يفترق عن التفكير ، وإن كان كل منهما يستعير مواده من الواقع ؛ وذلك لأن التفكير يقوده غرض محدود وهو معرفة الحقيقة فهو استكشافى محض لا يفترض شيئا ، ولا يخلق علاقات جديدة بين الأشياء ، ولا يغير فى أشكالها وعناصرها . أما الخيال فلا يقف عند ذلك بل يعمد إلى التغيير فى هذه العناصر غير مقتنع بعلاقتها ، بل يضيف إليها علاقات جديدة تنتزعها من واقعها نزعا فى كثير من الأحيان .

وثانية وهى أن التفكير موضوعى لا يبدل فى الحقائق الواقعة ، إنما يحاول فهمها وبيانها ، أما الخيال فذاتى يبدل فى هذه الحقائق ، ويغير حسب تصور الأديب. إذ يشكلها أشكالا جديدة . أشكالا يبعث فيها من روحه ما يعيدها خلقا نابضا بالحياة " . [١]

---

١ — فى النقد الأدبى — د / شوقى ضيف ١٦٧ .

ونقاد العرب يرون الكلام المشتمل على الخيال أقــوى وأروع وأشــد تأثيرا فى نفس المتلقى من الكلام التقريرى المباشر . ولذلك ترددت على ألسنة الكثيرين مقولة : (المجاز أبلغ من الحقيقة) ؛ لأن الكلام المشتمل على الخيـــال يجعل النفس شديدة الأنس به ، سريعة إلى التأثر بصوره [١].

" ويعد الخيال مادة أساسية من أدوات الشاعر فى إبداع فنه . فبه يجوب مجاهل النفس الإنسانية ، ويسبر أغوارها . وعليه يعتمــــد فى خلــق صـــوره الشعرية وتنسيقها . والشاعر الذى يتمتع بسعة الخيال وخصوبته يبدع شـــعرا قويا رائعا يحرك النفس ، ويثير المشاعر ، والذى يكون خياله محدودا يأتى شعره أقل حرارة وأدنى تأثيرا " [٢].

ومن منطلق هذه الأهمية للخيال بالنسبة للشعر ومدى إسهامه فى رســـم وتكوين الصور الشعرية توقف مؤلفو الديوان والغربال مع الصور والأخيلـــة ليبينوا بعض معالم هذه القضية ، ويحددوا موقفهم منها ، ومدى أثرها فى العمل الفنى .

أما عن هذه القضية فى كتاب الديوان فقد جاءت فيه بعض الإشـــارات التى توضح أهمية الخيال ودوره فى تصوير العواطف والأحاسيس وتنقلها مـــن الشاعر إلى المتلقى .

---

١ – أسس النقد الأدبى عند العرب – د / أحمد بدوى ٥١٠ .
٢ – ميخائيل نعيمة – د / شفيع السيد ٧٧ .

يفهم هذا من حديث العقاد عـن التشـبيه ودوره فى نقـل الشـعور والأشكال والألوان من نفس إلى نفس بواسطة خيال الشاعر وجمعه بين أجـزاء الصورة . ومن كلامه فى ذلك قوله مخاطبا شوقى مبينا خطأه فى فـهم قيمـة التشبيه : " وليس هم الناس من القصيد أن يتسـابقوا فى أشـواط البصـر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفـس إخوانـه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه ، وإذا كان كـدك مـن التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فمـازدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد ، ولكن التشـبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسـك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جميعا يرون الأشـكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشـكال والألوان من نفس إلى نفس " . [١]

فالشاعر الحق هو الذى يستطيع نقل الأشكال والألوان كمـا تقـع فى الحس والشعور والخيال . وهو القادر على تصوير المطبوع فى النفس وتحويلـه إلى شىء ملموس يحسه المتلقى . أما إذا استعان بالتشبيه ليجمع بين الأشـياء المتشابهة فى الأشكال والألوان ليقرن بعضها ببعض فلا يستحق اسم الشاعر فى رأى العقاد .

وأشار المازنى فى الديوان إلى الخيال فى الشعر ، وطـالب بـأن يعتمـد

---

١ - الديوان ١ / ٢٠ ، ٢١ .

الشاعر فى رسم أخيلته على الكلمات والصيغ ، وسائر وسائل الإيحاء الحقيقية، وألا يكون الخيال لديه ضربا من الأوهام الكاذبة . وقد عبر المازنى عن رأيه هذا فى حديثه عن الصور الخيالية فى شعر شكرى ، واتهمه فيها بالغموض لاعتماده فيها على الأوهام فقال عن شكرى : " فإنه يقرأ حتى كتب العفاريت وقصص السحرة والمردة والجان ، لما وقع فى نفسه من أن هذا حقيق أن يقوى خياله ، ويجعل له أجنحة يحلق بها فى سماء الشعر ، وفاته هو وأمثاله أن الخيال يجب أن يطير بجناحين من الحقيقة ، وأن كل كلام ليس مصدره صحة الإدراك ، وصدق النظر ، واستشفاف العلاقات لا يكون إلا هواء لا محل له فى الأدب".[1]

ومفهوم هذا الكلام أن الخيال الشعرى ينبغى أن يكون نابعا عن استشفاف الشاعر للعلاقات بين الكلمات والصيغ ، وناتجا عن صحة الإدراك وصدق النظر ، وقدرة الشاعر على استخراج الحقائق الكلية والمضامين البعيدة القائمة بين الأشياء فى الكون . ويفهم منه أيضا أن الخيال ليس ضربا من الأوهام والخزعبلات التى لا وجود لها فى الواقع ، وإنما هو طاقة تستمد وجودها من حقائق الحياة التى نعيشها.يصنفها الشاعر تصنيفا خاصا مستلهما من رؤيته الفنية لهذه الحقائق مستعينا ببعض صور البيان .

وهاتان الإشارتان هما أبرز ما فى الديوان عن الخيال الشعرى ، وما عداهما لا نجد غير بعض العبارات الخاطفة التى ذكرت أثناء لوم أو عتاب

---

١ – الديوان ١/ ٦٤

العقاد لشوقى ، أو تهكم المازنى لشكرى أو المنفلوطى وسخريتهما بمن ينقدون أعمالهم ، والتى لا يصح الاعتماد عليها فى تكوين رؤية لجزئية من جزئيات هذه القضية .

أما ميخائيل نعيمة فقد حاول – فى وقفته مع الخيال فى كتاب الغربال – أن يحدد معناه ، ويبدى رأيه فيه ، ويبين دوره فى العمل الشعرى ويميز بينه وبين الوهم . وفى هذا المجال يرى ميخائيل نعيمة أن الخيال ليس صورا خرافية يختلقها الشاعر من العدم ، وليس طائفة من الأوهام التى لا وجود لها فى الواقع ويؤلف بينها على نحو لايتصل بحسه الفنى بقدر ما يتصل بوهمه الشارد ، وخياله الجموح . بل إن عناصر تكوين الصورة فى شعر الشاعر موجودة فى الطبيعة. وخيال الشاعر هو الذى يربط بين هذه العناصر ، بعد أن يختار منها ما يتلاءم مع الصورة التى يريد رسمها ، ويقيم نسبا جديدة بين ما اختاره منها بحيث تنم الصورة التى يرسمها خياله عن المعنى الذى يقصد الشاعر التعبير عنه. إن الشعر فى رأى ميخائيل نعيمة عبارة عن قوى هائلة تجسم أحلام الشاعر عن الجمال والعدل والحق والخير . وتروى ظمأ روحه إلى الحياة التى يعشقها ، ولكن لا يراها بعينيه ولا تسمعها أذناه . وخيال الشاعر هو روح هذه القوة وجوهرها .

فخيال الشاعر طاقة تستمد وجودها من حقائق الحياة التى يعيشها الشاعر . وهو ينسج صوره من خيوط الواقع الذى يحيط به بعد أن ينبذ منها ما يراه غير مناسب للصورة ، أولا يأتلف نسيجه مع بقية الخيوط .

وقد أوضح ميخائيل نعيمة فكرته عن الخيال بعد أن بين الفـــرق بـــين الخيال والحقيقة المجردة فقال : " وهكذا يفعل الشاعر . إذا سمعتموه يتغـــزل بجيل ذهبى ، بجيل لا أثر فيه للظلم والبغض والفقر والحسد والنزاع والمـوت . بجيل يسود فيه الحب والعدل والإخاء والمساواة ، وهلم جـــرا فـــلا تنعتـــوه بالجنون والكذب والوهم ، هو لم يخلق الحب ، ولم يوجد العدل ، ولا ســـبب الفقر ، ولا قال للموت كن فكان ، هو وجد هذه الصفات والأحوال فى العالم عند زيارته هذا العالم ، لكن روحه التى تعشق الجميل ، وتنفر من القبيح قـــد وضعت هذه الصفات فى نسبة جديدة غير التى تراها سائدة فى حياتنا اليومية . وتغيير النسبة هو اختلاق الشاعر الذى ندعوه (خيالا). لكن خيال الشـــاعر حقيقة ، والشاعر الذى يستحق أن يدعى شاعرا لا يكتب ولا يصف إلا مـــا تراه عينه الروحية ، ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة فى حياته ، ولـــو كانت عينه المادية أحيانا قاصرة عن رؤيته ، ذلك لا يعنى أن الشاعر يقـــدر أن يدعو الأسود أبيض ، والأبيض أصفر – أى أن يعرى الأشياء الحقيقيـــة عـــن مميزاتها الطبيعية ويعطيها صفات من عنده داعيا ذاك " (خيالا) . كلا " [١]

فمادة الخيال إذن لا توجد من العدم ، وإنما هى حقائق ثابتة لها وجـــود خارجى يصنفه الشاعر تصنيفا خاصا مستلهما من رؤيته الفنية . ولكن يجـــب أن نعلم أن هناك فرقا بين حقائق الأشياء فى وجودها الذاتى الفنى الذى يصنعـه خيال الشاعر ، وأن هذا الوجود الفنى لا ينحصر فى تعديل نسبة وجود هـــذه

---

١ – الغربال ٨٢ ، ٨٣ .

الحقائق أو تغيرها على نحو ما . ولكنه قد يكون فى تعرية هذه الحقائق عن مميزاتها الطبيعية ؛ فيرى الشاعر الأسود أبيض ، والأحمر أصفر ، والجميل قبيحا، والقبيح جميلا ، وهكذا ؛ وذلك لأن الرؤية الفنية للأشياء تتكون خلال معاناة الشاعر للتجربة ، فلا يحكمها شيء غير منطق هذه التجربة وطبيعتها ، فيقوم الشاعر بتغيير عناصر الصورة من الواقع ، ويؤلفها على النحو الذى يرضى التجربة الشعرية ومعاناته إياها . [١]

ويفرق ميخائيل نعيمة بين الخيال والوهم ، فيجعل الوهم تزييفا لحقائق الحياة لما ليس كائنا فيها أو قائما فى عناصرها . ويسوى بينه وبين الجنون والكذب . لأن الخيال يستمد الشاعر مادته من حقائق الحياة التى يؤلف بينها، أما الوهم فهو إيجاد أشياء وهمية ليس لها وجود حقيقى .

ويذكر ميخائيل نعيمة أن الخيال لا يؤثر فى وجود عنصر الصدق فى الشعر ؛ لأن ما يفعله الشاعر بخياله هو أنه ينظر إلى الحياة نظرة أعمق ، ويتفحص حقائقها وتجاربها بروحه الملهمة ، وبصيرته النافذة ، وخياله الطلق ، فيدرك ما دق من جزئياتها ، وخفى من ظواهرها ، ويتمثل تجاربها ومشاهدها فى شعره . وبذلك يكون شعره مستمدا من نفسه ، ونابعا من قلبه ، وهذا هو الصدق بعينه . ولعل هذا هو ما قصد إليه ميخائيل نعيمة بقوله :" لكن خيال الشاعر حقيقة . والشاعر الذى يستحق أن يدعى شاعرا لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة فى حياته ، ولو كانت عينه المادية أحيانا قاصرة عن رؤيته ". [٢]

---

١ – حركة التجديد الشعرى فى المهجر ١٤٤ ، ١٤٥ بتصرف .
٢ – الغربال ٨٢ ، ٨٣ .

أما الصورة الشعرية فهى من أهم العناصر التى يعنى بها الدارسون فى الحقل الأدبى ؛ وذلك لما لها من دور بارز فى تشكيل العمل الفنى . فبواسطتها تظهر ملامح الإبداع المعنوى وسمات الجمال اللفظى ، وروائع القوة فى الأسلوب ، وبها تبرز قدرات الشاعر الفنية وطاقاته الإبداعية .

والصورة فى عرف بعض النقاد " طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه فى معنى من المعانى من خصوصية وتأثير ، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى فى ذاته . إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه "[1] . كما أن للصورة دورها الطبيعى فى إحداث لون من التجاوب بين المبدع والمتلقى خاصة حين تستحيل الصورة إلى همزة وصل تقوم بـ " نقل تجربة حسية أو حالة عاطفية من الشاعر إلى المتلقى فى شكل فنى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة "[2] . ويعتمد على خياله فى تشكيلها ورسمها مستعينا ببعض صور البيان .

وقد أبان ميخائيل نعيمة عن قيمة الصورة الشعرية ودورها الهام فى العمل الشعرى ، وأثرها فى وجدان المتلقى وإحساسه . وفى هذا المجال يقرر

---

١ – الصورة الفنية فى التراث الأدبى والبلاغى عند العرب – د / جابر عصفور – المركز الثقافى العربى – بيروت والدار البيضاء – ط ٣ – ١٩٩٢ م – ص ٣٢٣.

٢ – الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق – ط ١ – د / محمد على هدية – ص ٤٧ .

ميخائيل نعيمة أن للشعر لغة جمالية إيحائية خاصة ، فالشعر والإحساس بـه لا يتحقق باللغة التقريرية فقط ، وإنما لا بد فيه من توافر خصائص فنية معينة تكسب التعبير اللغوى شاعرية خاصة يكون الإيحاء من أهم خصائصه . ومن هنا كانت دعوة ميخائيل نعيمة للشاعر أن يتجنب التقريرية المباشرة ؛ لأنها تباعد بين العمل الفنى وبين سمة الإيحائية التى كلما ارتفعت درجتها فى العمل الفنى كلما اقترب من الكمال الفنى . وعلى هذا فالصورة أبلغ فى التعبير من الحقيقة ، والرمز أوغل فى الجمال من الإفضاء المباشر ، والكناية أبلغ من التصريح ؛ لأن كل هذه وسائل توحى بالشىء ولا تبوح به بوحا ، لذلك يرفض ميخائيل نعيمة التقريرية فى لغة العمل الأدبى فيقول : " وكم هم الشعراء بيننا الذين يستعيضون عن وصف عاطفة بذكر نتيجتها الخارجية . فإذا حزنوا قالوا بكينا ، وإن فرحوا قالوا ضحكنا . كأن لا سبيل لوصف الحزن إلا بالدموع ، أو لوصف الفرح إلا بالضحك . فما أغزر الدموع فى مآقينا ! وما أسخى مآقينا بسكب الدموع ! " . [١]

وفى مجال التطبيق فى نقد الصورة الشعرية توقف ميخائيل نعيمة مع قصيدة شوقى البائية المبدوءة بقوله :

أنادى الرسمَ لو ملكَ الجوابَا   وأجزيهِ بدمعى لو أثابا

وتوقف مع الصور الشعرية فى بعض أبياها . فقد عبر عن دور الصورة التعبيرية الإيحائية فى إثارة الشعور وتحريك الوجدان وتفضيلها لذلك على

---

١ – الغربال ١٤٨.

التعبير المباشر فى البيت المذكور فقال " لا شك أن فى أشباح عروش ثلـــت ، وفى رسوم مجد باد ، وفى بقايا مدنية درست ما يقبض على القلب ويعتصـره ، فيطلق دمع العين.لكن عينا لم تر تلك الأشباح والرسوم والبقايـا لا تسـكب عليها دمعا إلا إذا تجسمت تلك الخيالات أمامها فى وصـــف راو ، أو رســم رسام ، أو نحت نحات ، أو حركات ممثل . وما الشاعر إلا راو يقص فى قـالب جميل عن انفعالات نفسه ، وتموجات عواطفه وآماله ، وتقلبات أفكاره فى كل ما يسمعه ويراه ويشعر به . وشوقى بعد أن صرف سنوات فى الأندلس عـاد إلى مصر ووقف يخبر أهلها بما شاهد ، ويقاسمهم عواطفه وتأثيراته التى ولدتهـا تلك المشاهد لينقل إلى قلوبهم بعض الانفعالات التى تسربت إلى قلبه يوم كـان واقفا بين تلك (الدمن البوالى) . فماذا قال لهم ؟ . قام ينادى الرسم ويجزيـه بدمعه ، ويقول إن العبرات (قلت لحقه) ، وإنهن - يعنى العبرات - سـتبقى مقبلات الترب عنه ، وإنه (نثر الدمع فى الدمن البوالى) . وبكلمة أخـرى : إنه بكى . ولماذا ؟ ".ثم يقول ميخائيل نعيمة : " لو بقيت شهرا ، بل عاما أقول للناس : (يا ناس إنى بكيت) لما بكى معى أحد ، ولما رق لحالى مخلوق . غـير أنى لو أدخلتهم قلبى وقد خيم الحزن فيه ، وفتحت أمامهم أبواب نفسى وقـد علقت فى شراك اليأس لتبللت مع عينى عيون ، ولا نقبضت مع قلبى قلـوب ، ولكمدت مع نفسى نفوس . وهذه هى مهمة الشاعر . إن قصر فيها فهو وزان وليس بشاعر "[1] والشاهد فى الفقرة الأخيرة من النص ؛ حيث أبان ميخـائيل

---

١ - الغربال ١٤٧ ، ١٤٨.

نعيمة من خلاله عن اعتداده بالصور الشعرية حين أخذ على شوقى فى قصيدته " هذا الوصف السطحى الذى لا يحرك فكرا فى رأس ، ولا يرسم صـــورة فى مخيلة ، ولا يهيج عاطفة فى قلب " . (١)

ثم حين يقارن أبيات شوقى التى خلت من التصويـــر الحـــى وصيغـــت بأسلوب تقريرى مباشر بأبيات أخرى من القصيدة نفسها تجلت فيها الصـــور الشعرية البارعة .وهى الأبيات التى يعبر فيها شوقى عن حبه لمصر وشوقه إليها فيقول :

ويا وطنى لقيتُـك بعد يأسٍ كأنى قد لقيتُ بك الشبابا

ولو أنى دعيتُ لكنتَ دينى عليـــه أقابل الحتمَ المجابا

أدير إليكَ قبل البيتِ وجهى إذا فهتُ الشهادةَ والمتابا

والبيتان اللذان يشكر فيهما الأندلس أنه فى مدة إقامته فيها تخلص مـــن وجوه الممالئين والأغبياء المدعين :

فأنتِ أرحتِنى من كـــل أنفٍ كأنف الميْتِ فى النزعِ انتصابا

ومنظرِ كـــلِّ خـــوّانٍ يرانى بوجـــهٍ كالبغـــى رمَى النقابا (٢)

فحين يشيد بمثل هذه الأبيات لما فيها من صور حية موحيـــة بإحســـاس

---

١ - الغربال ١٤٩.
٢ - الغربال ١٤٩ ، ١٥٠ .

الشاعر نحو وطنه وهيامه به أو بإحساسه نحو طائفة معينة من الناس فى مصر ويفضلها على أبيات أخرى اتسم التعبير فيها بالوصف التقريرى المباشر — فإن ذلك يعنى إشادة ميخائيل نعيمة بالصورة الشعرية الموحية ، وإدراكه لأثرها فى المعنى .

وهكذا أمدنا كتابا الديوان والغربال ببعض ما يتصل بنقد الصور والأخيلة ودورهما فى العمل الشعرى ، وأثرهما فى إشراك إحساس المتلقى إحساس الشاعر وعواطفه وانفعالاته . وإن اتسم كلام ميخائيل نعيمة حول هذه القضية بمزيد من الدقة والوضوح والروح العلمى المنظم .

- ٦ -

قضية الصدق والكذب فى العمل الأدبى

تحدث كثير من النقاد المحدثين عن صلة الأعمال الأدبية بالحياة التى يحياها الأديب ، وعما ينبغى أن تكون عليه حتى تساير العصر وتجارى أحداث الحياة ، وفى هذا المجال طالبوا الأديب بأن يكون أدبه معبرا عن الحياة التى يعيش فيها ، كما يعبر عنه وعن مشاعره . وفى سبيل تحقيق هذه المطابقة بين الأدب ومشاعر الأديب من ناحية ، ثم المطابقة بين الأدب والحياة التى يعيش فيها الأديب من ناحية أخرى أخذوا فى النظر لالتماس الصدق الفنى الذى يطالَب به الأدباء فى أعمالهم الأدبية والفنية لتكون هذه الأعمال بمختلف صورها متسمة بالصدق فى تعبيرها عن العواطف والانفعالات .[1]

وقد عنى النقاد العرب منذ العصور النقدية الأولى بدراسة قضية الصدق والكذب فى الأعمال الأدبية وخاصة الشعر ، وقرروا أن الصدق فى الشعر فضيلة توجب له الفضل والمزية . ولكنهم اختلفوا فى تفسير الصدق : هل الصدق المراد هو مطابقة الكلام للواقع . أم أن الصدق هو مطابقته لاعتقاد المخبر صوابا كان أو خطأ ، أم أن الصدق هو مطابقة الكلام للواقع والاعتقاد معا ؟ . ثم هل المراد بالواقع الواقع الخارجى أم الواقع النفسى أم هما معا ؟ .

---

١ - انظر التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى - د / بدوى طبانة - دار الثقافة - بيروت - ط عام ١٩٨٥ م . ص ٣٦٨.

ورغم اختلافهم هذا فإنهم اتفقوا على وجوب مطابقة الشعر للواقع النفسي ، وأن الشعر الذى لا يتحدث عن عاطفة صحيحة صادقة هو عمل مردود على صاحبه ، وهو مجرد نظم لا شعر . أما بالنسبة للواقع الخارجى فهناك من قال بوجوب مطابقة الشعر له ، وأن الشاعر يخطئ إذا خالف هذا الواقع ، كأن يصف الجواد مثلا بأنه بخيل ، أو يصف البخيل بأنه جواد ، ناظرين فى ذلك إلى تفضيل عمر بن الخطاب – رضى الله عنه – لشعر زهير بن أبي سلمى لأنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما هو فيه .

"ومع تقدير النقاد للصدق ترى معظمهم لا يجعل الصدق باعتباره المطابقة للواقع مقياسا فى تقدير الشعر . ففى المدح والهجاء والفخر لا يلزمون الشاعر بأن يقف عند حدود الواقع ولا يتعداه . بل يبيحون له أن يكذب ، وأن يأتى من الأحكام بما لا يتفق مع الحقيقة ، ولا يعنيهم إلا صواب المعنى . ولا يجدون مخالفته للحقيقة حاطا لقيمة الشعر ".[1] ومن هؤلاء الشيخ عبد القاهر الجرجانى الذى يرى " أن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصا ، وانحطاطا وارتفاعا بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار ، أو يصف الشريف بنقص وعار . فكم جواد بخله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع وسمه بالجبن ، وجبان ساوى به الليث ، وذى ضعة أو طأه قمة العيوق ، وعيى قضى له بالفهم ، وطائش ادعى له طبيعة الحكم ثم لم يعتبر ذلك فى الشعر نفسه".[2]

---

١ – أسس النقد الأدبى عند العرب – د / أحمد بدوى ٤٢٧ .

٢ – أسرار البلاغة – تحقيق : د / محمد عبد المنعم خفاجى – ٢ / ١٤٤ ، ١٤٥ .

وفى الأدب العربى الكثير من الأقوال التى تبين عن معـــالم الجـــودة فى الأدب . ومنها الصدق الفنى أو صدق الطبع ، والصدق فى التعبير عن النفس. ومن ذلك ما أشار إليه الجاحظ من أنه " إذا كان المعنى شريفا ، واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع ، بعيدا عن الاستكراه ، ومنزها عن الاختلال ، مصونـــا عن التكلف صنع فى القلب صنيع الغيث فى التربة الكريمة ، ومـــتى فصلــت الكلمة على هذه الشريطة ، ونفدت من قائلها على هذه الصفة أصحبـــها الله من التوفيق ، ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبـــابرة ، ولا يذهل عن فهمها معه عقل الجهلة "[1] .وحكى الجاحظ فى ذلك عن عـــامر ابن عبد قيس قوله : " الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلـــب ، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان " .[2]

وفى النقد الحديث كثر الكلام فى قضية صدق الأديب فى تعبـــيره عـــن شخصيته ، وفى البحث عن مقومات هذه القضية ، وفى الملاءمة بين الشـــخصية ومقوماتها من ناحية ، وإنتاجها الفنى من ناحية أخرى .

وقد اهتم العقاد فى الديوان وفى العديد من مؤلفاته الأخرى بـــالنظر إلى هذه الناحية فى نقده واتخذها مقياسا من أهم المقاييس التى يقـــوِّم بهـــا الأدب والأدباء ، وطبق هذا المقياس فى نقده اللاذع لشوقى وشـــعره فى الديـــوان ؛

١ – البيان والتبيين – الجاحظ – تحقيق : عبد السلام هارون – دار الجيل – بـــيروت – ط عام ١٩٩٠ م ١ / ٨٣ .
٢ – المرجع السابق ٨٣/١ ، ٨٤ .

حيث جرده عن ميزة المطابقة والصدق فى فنه ؛ لأن شوقى – فى نظره – لا يصف نفسه ولا يعبر عن عواطفه فى شعره ، ولا يعبر عن طبيعة المجتمع الذى يعيش فيه ، ولم يتأثر بالعوامل التى تحيط به . نرى ذلك فى الديوان فى نقده لقصيدة شوقى فى رثاء محمد فريد التى بدأها بقوله :

كلُّ حيٍّ على المنيةِ غادِ   تتوالى الركابُ والموتُ حادِ

ووازن بينها وبين قصيدة أبى العلاء المعرى المشهورة المبدوءة بقوله :

غيرُ مجدٍ فى ملّتى واعتقادى   نَوْحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شادِ

وذكر أن شوقى طمح إلى معارضة المعرى ، ولكنه أخفق ولم يوفق ؛ لأنه لم يتعد فى قصيدته مرحلة التقليد ، وكان مصدره فى قصيدته لا يتعدى الحواس. ولذا كان شعره شعر القشور والطلاء . وذكر العقاد أن شوقى ادعى أنه تناول فى هذه القصيدة فلسفة الموت والحياة ناظرا فى ذلك إلى المعرى فى قصيدته المذكورة . ولكن معانى المعرى فى هذا الجانب كانت طبيعية صادقة لأنها صورة حياته . أما شوقى فكان بعيدا عن هذا الإحساس ؛ فقد كانت حياته تختلف تماما عن تلك الحياة التى عاشها المعرى . يقول العقاد : " ولقد طمح شوقى إلى معارضة المعرى فى قصيدة من غرر شعره لم ينظم مثلها فى لغة العرب ..... والمعرى رجل تيمم هذه الحياة محرابا ، واجتواها غابا ، وصدف عنها سرابا ، لا بس منها خفايا أسرارها ، واشتف مرارة مقدارها ، وتتبع غوابر آثارها ، وحواضر أطوارها . فإذا هو نظم فى فلسفة الحياة والموت كمل

تراءت له فذلك مجاله ، وتلك سبيله ، وأين شوقى من هذا المقام ؟ ، إنه رجل أرفع ما اتفق له من فرح الحياة لذة يباشرها أو تباشره . وأعمق ما هبط إلى نفسه من آلامها إعراضة أمير أو كبير . وما بمثل هذا ينظم الشاعر فى فلسفة الموت والحياة " . [١]

ومعنى هذا أن سبب إخفاق شوقى فى رأى العقاد – فى قصيدته هذه – افتقاد قصيدته عنصر الصدق الذى توافر لدى المعرى فى قصيدته .

ونلحظ محاولة العقاد تجريد شوقى من سمة الصدق فى شعره أيضا فى نقده لقصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل حيث جعل من أبرز عيوبه فيها أنه كان فيها مقلدا لغيره ، لا يعبر فى معانيه عن إحساسه وقلبه ، وإنما كان مجرد ناظم لغيره سارقا لكثير من معانى السابقين فيما قالوه . [٢]

كما نلحظ الشيء نفسه فى نقده لقصيدة شوقى فى رثاء عثمان غالب المبدوءة بقوله :

ضَجَّتْ لمصرعِ غالبٍ   فى الأرضِ مملكةُ النباتِ

حيث اتهمه فيها بفساد الذوق والافتعال فى العاطفة ، وعدم الصدق فى الإحساس والشعور . ويفهم هذا من مفتتح كلامه فى نقده لهذه القصيدة إذ يقول :

---

١ – الديوان ١/ ٢٠ .

٢ – اقرأ حديث العقاد عن تقليد شوقى وسرقاته فى هذه القصيدة فى الديوان ص ١٤٨ وما بعدها .

" من فساد الذوق أن يقصد المرء المدح فيقذع فى الهجاء . أو ينوى الذم فيأتى بما ليس يفهم منه غير الثناء . وأشد من ذلك إيغالا فى سقم الذوق وتغلغلا فى رداءة الطبع شاعر يهزل من حيث أراد البكاء . وتخفى عليه مظان الضحك وهو فى موقف التأبين والعبرة بالفناء ".[١]

وتهكم بشوقى لتعداده فى هذه القصيدة أنواع النباتات التى حزنت لفقد عثمان غالب عالم النبات ، وطربت لمصرعه الأمراض والحيات التى لن تجد بعده من سيقضى عليها بعلمه ومهارته فى مقاومتها . واتهمه بالتقليد فى كثير مما قال فى هذه القصيدة . ثم ختم العقاد حديثه فى نقده ، بل فى تهكمه وسخريته بهذه القصيدة وقائلها بقوله متهما شوقى بالافتعال والكذب ، والبعد عن الصدق فى الشعور والإحساس : " ولكن شاعر العامة لا يفطن إلى هذا الفوق فيجعل الفكر والشعور شيئا واحدا ، ثم يعكس الآية فيقول إن الشعور يرد الحياة . وكلنا يعلم أن الحياة هى التى تنشئ الشعور . ولا بدع فإن من لا يفكر إلا سهوا ، ولا يشعر إلا لهوا ، ولا يمارس أسرار الحياة وقضاياها الغامضة إلا عفوا لحرى أن يجهل الفرق بين التفكير والإحساس ، كما جهل الفرق بين مقام السخرية ومقام التعزية " .[٢]

وهكذا كان العقاد يتهم شوقى فى كثير من نقداته لقصائده فى الديوان بابتعاده عن الصدق ، واعتماده فيها على التقليد ومحاكاة الآخرين ، وعدم

---

١ – الديوان ٢٧/١ .
٢ – الديوان ٣٥/١ .

التعبير عن مشاعر حقيقية وعواطف ينفعل بها وجدانه هو .

أما المازنى فقد ألمح إلى هذه القضية فى الديوان من خلال نقده لكل من شكرى والمنفلوطى . وله فى ذلك عدة إشارات تتصل صراحة بهذه القضية ، وكانت أقواله هذه أكثر موضوعية – فى التعبير عن بعض جوانب هذه القضية – من هذا النقد التطبيقى الخالص الذى رأيناه عند العقاد .

ففى نقده لشكرى وشعره يتهكم المازنى بمن يعجبون بالكذب فى الشعر، وينظرون إلى قلب الشاعر للحقائق ، وإظهار الذميم مظهر الحسن على أنها مهارة منه فيقول : " وليس أدل على جهل وظيفة الشاعر من قرنهم الشعر إلى الكذب ، وليس الشعر كذبا بل هو منظار الحقائق ومفسر لها . وليست حلاوة الشعر فى قلب الحقائق بل فى إقامة الحقائق المقلوبة ووضع كل واحدة منها فى مكانها "[1] .

والمازنى هنا يعبر عما قاله النقاد فى حديثهم عن قضية الصدق والكذب فى الشعر من أنه ليس المراد بالكذب الذى أبيح للشعراء " قلب حقائق التاريخ، فذلك خطأ معيب ، ولا قلب حقائق الوجود ، ولا تصوير العواطف تصويرا غير إنسانى فذلك مردود على صاحبه [2] " .

ويؤكد المازنى على وجوب توفر سمة الصدق فى العمل الأدبى ، وأن يعبر

---

١ – الديوان ١/٦٣.
٢ – أسس النقد الأدبى عند العرب ٤٢٧.

الأديب عن إحساس واقعي ونظر صادق ووجدان حي فى أدبه ، ويرى أن كل أدب يخلو من ذلك فهو خارج عن باب الأدب فيقول : " الخيال يجب أن يطير بجناحين من الحقيقة ، وأن كل كلام ليس مصدره صحة الإدراك وصدق النظر فى استشفاف العلاقات لا يكون إلا هراء لا محل له فى الأدب " .[١]

ومرة أخرى يؤكد المازنى علـــى وجـــوب صحـــة الإدراك فى الأدب وصدروه عن واقع حي يعيشه الأديب . وأن ابتعاد الأديب عن هذه الصفـــة يخرج عمله عن دائرة الأدب الصحيح . فيذكر فى نقده لأدب المنفلوطى بأنـــه فيه بعيد عن الواقع وتصويره ، ولذا فهو من بـــاب التلفيقـــات والمنكـــرات فيقول: " ولعمرى ما أبعد البون بين أدب تمليه الحياة المتدفقة وصحة الإدراك، وبين كتابة ميتة مملوءة صديدا وبلى شائعا فيها ، كهذه العـــبرات والنظـــرات والسخافات والتلفيقات والمنكرات التى لا نعرف لها مثيلا فى كـــل عصـــور الأدب التى مرت بالأمم قاطبة من آرية وسامية ".[٢]

فهو هنا يعبر عما طالب به النقاد من أن الأدب لا بد أن يكون معـــبرا عن الحياة التى يعيش فيها الأديب . كما أنه لا بد من المطابقـــة بـــين الأدب ومشاعر الأديب وإحساس الجماعة التى يعيش بينها[٣] ، وهو ما افتقده المـــازنى فى أدب المنفلوطى فتحول فى نظره إلى مجرد سخافات وتلفيقات ومنكرات .

---

١ – الديوان ٦٤/١.

٢ – الديوان ٩٨/٢ .

٣ – انظر : التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى – د / بدوى طبانة ٣٦٨ .

ومرة أخرى يقول المازنى بوجوب توفر سمة الصدق فى الأدب وتعبيره عن سريرة صاحبه وصحة مشاعره فيقول : " وليس يعيننا من أى ناحية عالج المسألة ، وإنما الذى يعيننا مقدار ما فى سعيه من صدق السريرة ، وصحة الإدراك ، ودرجة النجاح ، ومبلغ التغلب على الصعوبات " [١].

وهكذا طالب مؤلفا الديوان بتوافر الصدق فى الأدب ، وبوجوب ابتعاد الأديب فى أدبه عن الكذب والافتعال والتلفيق ، واهتما بتوضيح هذا المطلب من الناحيتين النظرية والتطبيقية .

أما عن هذه القضية فى كتاب الغربال فليس فيه ما يتصل بها غير ما يستشفه القارئ من كلام ميخائيل نعيمة فى بعض المواضع من كتابه ، وأقواها فى ذلك ما جاء فى حديثه خلال نقده لبعض أبيات قصيدة شوقى البائية التى مطلعها :

أنادى الرسمَ لو ملَكَ الجوابَا وأجزيه بدمعى لو أثابا

وفى نقده لهذا البيت بالتحديد يرى ميخائيل نعيمة أن شوقى لم يكن صادقا مع نفسه ولا مع واقعه حينما استهل قصيدته هذه فى مصر بأنه ينادى الرسم ، وأنه يفديه بدمعه ، فأية رسوم يناديها شوقى ؟ وأية دموع يذرفها عليها ؟ إن الذين يقفون على الأطلال والدمن والآثار يبكون ويستبكون لا بد أن يكونوا فى لحظة حضور تربطهم بتاريخ هذه الأطلال وذكرياتها ، كما فعل

١ - الديوان ٢ / ١٠٩ .

امرؤ القيس وغيره ، وحينئذ يكون وقوفهم وبكاؤهم أمرًا طبيعيا بعيــدًا عــن التكلف والافتعال ، ولكن الوضع مختلف بالنسبة لشوقى ، فأين كان من تلـك الرسوم والأطلال حينما أنشد قصيدته هذه فى مصر بعد عودته من منفــاه فى الأندلس فى نهايات الربع الأول من القرن العشرين ؟ ! .

إن ابتعاد شوقى عن الصدق فى هذا المطلع جعل ميخائيل نعيمة يتوقـف أمام القصيدة ليتأكد مما إذا كان يطالع قصيدة جاهلية أم عصرية [١]. وهو بهذا يأخذ على شوقى عدم صدقه الفنى والواقعى فى مثل هذا المطلع ، ويرفض منـه هذه الدموع الكاذبة ، ولا يقبل من شاعر إذا كان صادقا يمتاح شـعره مـن داخله أن يقف ويقول للناس : يا ناس إنى بكيت ، زيطلب منـهم أن يبكـوا معه؛ لأنه لو بقى شهرا بل عاما يقول للناس : إنى بكيت لما بكى معـه منـهم أحد ، ولما رق لحاله مخلوق . لكنه لو أدخلهم قلبه وقد خيم عليـه الحـزن ، وفتح أمامهم أبواب قلبه وقد امتلأ باليأس والحسرة لتبللت مع عينه عيـون ، ولا انقبضت مع قلبه قلوب ، وهذه هى مهمة الشاعر الحقة . [٢]

وكلام ميخائيل نعيمة هذا يشير إلى أن التمثل الوجدانى مـن الشـاعر للموقف الذى يتحدث عنه يمكن أن يقوم مقام المعايشة المباشـرة فى تحقيـق عنصر الصدق الفنى والنفسى . وأن الشاعر مطالب بأن يتجنـب فى تعبيره الأسلوب التقريرى المباشر الذى يباعد بينه وبين الإيحـاء الـذى هـو مـن

---

١ – انظر الغربال ١٤٧ .

٢ – انظر الغربال ١٤٨ .

ضروريات التعبير الفنى . " وكلما تعددت وسائل الإيحاء فى عمـــل الشـــاعر اقترب من الكمال الفنى ، ومن هنا كانت الصورة أبلغ فى التعبير من الحقيقة ، والرمز أبلغ من الإفضاء المباشر ، والكناية أبلغ من التصريح ، فـــهذه كلـــها وسائل تعبيرية توحى بالموقف ولكنها لا تبوح به بوحا ".[١]

وهكذا أخذ ميخائيل نعيمة على شوقى هنا بعده عـــن روح الصـــدق الفنى، وعن الصدق الواقعى حينما نادى الرسم متمثلا أســـلوب الســـابقين ، وآثر التعبير المباشر عن عاطفته حينما قال (أفديه بدمعى) ، وهذا ما قلل مـــن عنصر الإيحاء فى بيته ، كما أبان لنا من خلال وقوفه مع هذا البيت أن الصدق فى الفن هو أقوى عناصر بقاء هذا الفن ، وأهم وسائل تأثيره فى المتلقى ، وهـــو الفارق الجوهرى بين ما هو شعر وما هو نظم ، أو بين ما هو أصيل وما هـــو تقليد وزيف .

ولتأكيد فضل عنصر الصدق فى العمل الشعرى وأن عليه المعـــول الأول فى التفرقة بين ما هو شعر وما هو نظم ، أو بين ما هو أصيل وما هـــو زيـــف يقارن ميخائيل نعيمة فى موضع آخر من الغربال بين طريقة نظم البدويـــين فى العصور العربية الأولى لشعرهم وطريقة نظم شعرائنا المعاصرين . ويبين خلـــو شعرنا العربى الحديث من عنصر الصدق ؛ ولذا فقد تحول إلى مجـــرد نظـــم لا شعر . يقول ميخائيل نعيمة فى ذلك : " لقد كان البـــدوى يتصبـــب علـــى الأطلال والدمن ، وينادى الربوع والركبان ، إذا نظر إلى القمـــر رأى وجـــه

١ – حركة التجديد الشعرى فى المهجر ١٥٠ .

حبيبته فيه ، أو إلى الظبي رأى عنقها فى عنقه ، وفى عينيه عينيها ، ونحن لا نزال نتصبب على الأطلال والدمن ولا أطلال عندنا ولا دمن ،ونادى الركب ولا ركب نناديه ، وقل ممن يقرضون العروض فى أيامنا من رأى فى حياته ظبيا .... وإذا هزتنا الحماسة طعنا بالهندوانى واليمانى ، ونحن لم نطعن فى حياتنا ضبا ولو بسكين صغير ، وإذا مدحنا لم نجد بدا من وضع من نمدحه فوق الشمس والقمر :

لقد شامَ هذا البدرُ فيك رجاحةً ... عليه بميزانِ البَهَا إذ تأمَّلَكْ

هوت كفةُ الميزانِ فيك إلى الثَّرَى ... وخفَّت به الأخرى فعلَّق بالفَلَكْ[١]

كما أشاد ميخائيل نعيمة بشعر نسيب عريضة ورفع من قدره فى حديثه عنه وعن ديوانه (الأرواح الحائرة) لأنه شعر عبر فيه الشاعر عن عواطف حقيقية ومشاعر صادقة ، وتأثر فيه بما حدث له فى الحياة ؛ فكان شاعرا صادقا معبرا عن نفسه وعن إحساسه ، وعمّا يحيط به فى الحياة التى يعيشها ، وعن المجتمع الذى نشأ فيه ، وهذا سر سمو شعره وعظمة قصائده فى هذا الديوان فى رأى ميخائيل نعيمة .[٢]

هذا بعض ما يستشف منه إدراك ميخائيل نعيمة لقضية الصدق والكذب فى العمل الأدبى . وإن لم نجد فى كتابه ما يتعلق بهذه القضية صراحة .

---

١ - الغربال ١٢١ .

٢ - اقرأ مقال (الأرواح الحائرة) فى الغربال فى الصفحات ١٢٧ : ١٤٤ .

ومن الموازنة بين تناول الكتابين (الديوان والغربال) لهذه القضية يتبين لنا طول وعمق وقفة صاحبى الديوان معها عما فعله ميخائيل نعيمة فى الغربال، حيث اهتم العقاد والمازنى بإبراز قيمة الصدق فى العمل الأدبى بكلتا الطريقتين النظرية والتطبيقية ، بينما اكتفى ميخائيل نعيمة بالإشارات الخفية إلى هذه القضية من مثل تلك الإشارات التى يلمحها من يتأمل قراءة الغربال .

الفصل الثانى

قضايا نقدية انفرد بها الغربال عن الديوان

تحدث ميخائيل نعيمة عن عديد من قضايا النقد الأدبى فى كتاب الغربال دون أن يكون لهذه القضايا وجود محدد فى كتاب الديوان . وهذا مما يؤكد أصالة الغربال وأن صاحبه قد أنشأه نشأة ذاتية مستقلة، ولم يكن فيه تابعا أو مقلدا لما قرأه فى الديوان .

وفيما يلى أبرز القضايا التى انفرد بها الغربال عن الديوان :

— ١ —

النقد الأدبى ومقاييسه

حدد ميخائيل نعيمة مفهوم النقد الأدبى فى كتاب الغربال . وجاء تحديده لمفهومه متفقا مع مفهوم النقاد له . فذهب إلى أن النقد هو تمييز الجيد من الردىء من الأعمال الأدبية، وكشف ما فيها من جمال أو قبح . وشبه نقد الأعمال الأدبية وتمييز جيدها من رديئها بغربلة الحبوب لفصل صالحها عن فاسدها .

فعملية (التمييز) فى رأي نعيمة — هى لب العملية النقدية . وهى تنبنى على الذائقة لدى الناقد بالدرجة الأولى . ولابد أن تتصف تلك الذائقة

بالرهافة والعمق، وإن لم تخل من الوقوع فى الزلل فى بعض الأحيان . يقـول ميخائيل نعيمة :" والقصد من النقد الأدبى هو التمييز بين الصالح والطالح . بين الجميل والقبيح . بين الصحيح والفاسد . وكما أن مغربل الحبـوب - إلا إذا كان غرباله آية فى الدقة وكان هو ماهرا لدرجة الكمال - لابد من أن يسـقط من ثقوب غرباله بعض حبوب صالحة مع الطالحة، وتبقى فيه بعض حبـوب طالحة مع الصالحة . هكذا الناقد لا ينجو من زلة أو هفوة . فقد يري القبيـح جميلا ، أو يحسب الصحيح فاسدا . وما ذاك إلا لأنه بشر، و العصمة ليسـت لبنى البشر" [١] .

ولم يغفل ميخائيل نعيمة ما عرف لدى النقاد مـن أن الأحكـام الـتى يصدرها الناقد على العمل الأدبى لا تلقى جزافا . وإنما لابد من أن يشرح هذه الأحكام ويبرر لها . وهذا ما يفهم من قوله عن مدى توفيق الناقد فى أحكامـه: " وقوة الناقد هى ما يبطن به سطوره من الإخلاص فى النية و المحبـة لمهنتـه، والغيرة على موضوعه، ودقة الذوق، ورقة الشعور، وتيقظ الفكر، وما أوتيـه بعد ذلك من مقدرة البيان لتنفيذ ما يقوله إلى عقل القارئ و قلبه"[٢] .

فهذه العبارة بجانب احتوائها على الشروط والصفات الـتى ينبغـى أن تتوافر فى الناقد توضح أن صواب الناقد فى أحكامه يكمن فى قدرتـه علـى إيضاح وجهة نظره، وعلى تعليل ما ذهب إليه من أحكام نقدية .

---

١ - الغربال ١٥ .
٢ - الغربال ١٦ .

ويفهم من كلام ميخائيل نعيمة أنه يسير فى نقده حسب المنهج الذاتى التأثرى ، إذ يقرر " أن لكل ناقد غرباله ، لكلٍ موازينه ومقاييسه "[١] . كما أبان عن اختلاف الناقدين فيما بينهم تبعا لاختلاف مقاييسهم النقدية . وهذه المقاييس "ليست مسجلة لا فى السماء ولا على الأرض ، ولا قوة تدعمها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه " [٢] .

وجوهر النقد الأدبى عنده هو ما يخلفه الأثر الأدبى من انطباعات وخواطر لدى الناقد . ومن هنا اتسع المجال لاختلاف النظر فى تقويم العمل الأدبى الواحد بين النقاد تبعا لاختلاف أمزجتهم وأذواقهم وثقافاتهم والزاوية التى ينظر منها كل منهم إلى العمل الأدبى [٣] .

كل هذا يدل على إيمان ميخائيل نعيمة بالمنهج الذاتى التأثرى . وهو - كما يقول الدكتور محمد مندور - " نقد مشروع لا غبار عليه ما ظل فى حدود مدلوله . ولكن موضع الخطر هو أنه لا يقف قط عند تلك الحدود . فالرجل الذى يصف ما يشعر به عندما يقرأ كتابا مكتفيا بتقرير الأثر الذى تخلفه تلك القراءة فى نفسه يقدم بلا ريب للتاريخ الأدبى وثيقة قيمة نحن فى حاجة ماسة إلى أمثالها مهما كثرت " [٤] .

---

١ - الغربال ١٦ .
٢ - الغربال ١٦ .
٣ - انظر الغربال ١٦،١٧ . وانظر : ميخائيل نعيمة د/ شفيع السيد - ص ٥٤.
٤ - النقد المنهجى عند العرب - د/ محمد مندور - دار نهضة مصر - بدون تأريخ - ص ٣٩٦ .

ويرى نعيمة أن عدة الناقد التى لا يكون ناقدا إذا تجرد منها هى قوة التمييز الفطرية أو الإحساس المرهف بالجمال، وتلك القوة الفطرية متى توافرت للناقد مكنته من أن يبتدع مقاييس جديدة للنقد فيضيف إلى التراث الفنى بدلا من أن يخضع لمقاييس موضوعة لا تفيد الأدب بشيء [١] .

وكلام ميخائيل نعيمة هذا يتعارض مع ما يراه النقاد المعاصرون من أن إحساس الناقد الفنى وذوقه الشخصى لا يكفيان فى تقويم العمل الأدبى بل لابد معهما من إلمام الناقد بنظريات النقد وقواعده العامة والقيم الجمالية المتعارف عليها، والتى تساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية إذا فهمت حق فهمها . [٢]

وعند ميخائيل نعيمة لا يشترط أن يكون الناقد شاعرا حتى يستطيع نقد الشعر ؛ فربما لا يكون الناقد قادرا على نظم بيت واحد من الشعر ، ومع ذلك يمتلك من رقة الشعور ودقة الذوق ورهافة الحس ما يمكنه من معايشة تجربة الشاعر ، وتمثل دقائقه النفسية واستخراج ما أودع الشاعر قصيدته من قيم فنية [٣] .

ويرى ميخائيل نعيمة وجوب الفصل – لدى الناقد – وقت قيامه بالنقد – بين العمل الأدبى ومنشئه . فالناقد لا يغربل الناس، بل يغربل الأفكار

---

١ – انظر الغربال ١٧ .

٢ – انظر: النقد الأدبى الحديث – د/ محمد غنيمى هلال ص ١٥ وما بعدها .

٣ – انظر الغربال ٢٠ .

والشعور والميول . فالنقد ليس " ضربا من الحروب بين الناقد والمنقود" [١] .

"وهذا أمر مهم من ناحيتين : الأولى : أنه على الناقد أن يتجرد مـن أى غرض شخصى ، أو علاقة تربطه بصاحب الأثر المنقود حتى يتسنى له تقـويم العمل الذى بين يديه بجيدة وإخلاص . الثانية: أن الحكم على العمـل الأدبي بالإجادة أو القصور لا يعنى إلحاق أي من هاتين الصفتين بصاحب العمل نفسه وإنما هو حكم مجرد ينصب على العمل نفسه فقط دون نظـر إلى صاحبـه . وبذلك يندفع الوهم الذى وقع فيه كثير من كتاب العربية وقرائها فى مطلـع هذا القرن بأن النقد ضرب من الحروب بين الناقد والمنقود . فإذا قال الناقد فى قصيدة ما لشاعر ما إنها تافهة فكأنه قال للشاعر نفسه (أنت رجل تافـه) . وإذا نفى موهبة الشاعرية عن إنسان فكأنما جرده من كل المواهب الأخـرى كالكتابة الفنية، والفلسفة وغيرهما .ولكن الحقيقة على خلاف ما توهموا ؛ لأن الحكم على العمل الأدبي لا ينسحب على مبدعه. كمـا أن نفـى موهبـة لا يستلزم نفى المواهب الأخرى" [٢] .

وظيفة النقد والناقد :

جعل ميخائيل نعيمة وظيفة النقد ممثلة فى غربلة الآثار الأدبية بقصد تمييز الجيد من الرديء منها، والحسن من القبيح . والناقد هو الذى يقـوم بهـذه

---

١ – الغربال ١٤ .

٢ – ميخائيل نعيمة – د/شفيع السيد ص ٥٥ .

المهمة. "وهى فى واقع الأمر مهمة ليست يسيرة أو هينة . ولا يتيسر لكثير من الناس القيام بها ؛ إذ تفتقر إلى حاسة جمالية فطرية تنميها وتصقلها قراءات طويلة للآثار الأدبية، واطلاع واسع على نتاج العباقرة من الأدباء فى مختلف اللغات، واستيعاب كامل لنظريات النقد ومبادئه . فضلا عن الإلمام بمعالم الفكر الإنسانى وجوانبه الأساسية بوجه عام " [١] .

والناقد ليس مطالبا مع هذا بإنشاء أو خلق العمل الأدبى ؛ فدوره ينحصر فى التمييز والكشف دون الخلق والابتكار . ومن هنا قد يندفع بعض الناس ويقلل من قيمة النقد الأدبى ودوره . وليس معنى ذلك أنه يحظر على الناقد إنشاء أو ابتكار عمل أدبى ، بل إنه إذا فعل ذلك بجانب قيامه بالتمييز والكشف يكون قد بلغ الغاية فى هذا المجال . ولذلك جعل ميخائيل نعيمة وظيفة الناقد الأدبى ودوره بالنسبة إلى الآثار الأدبية ممثلة فى شيئين، بل ثلاثة:

الأول : التقويم والتمييز : وأطلق ميخائيل نعيمة على هذه الوظيفة مصطلح (التحميص والتثمين والترتيب) [٢] . ودور الناقد فى هذه الوظيفة أشبه بدور الصيرفى أو الصائغ ." تَعرِض عليه قطعتين من المعدن متشابهتين فيقول فى الواحدة إنها ذهب، وفى الأخرى إنها نحاس . أو تُعطيه قبضةً من الحجارة البلورية البراقة فينتقى بعضها قائلا : هذا ألماس . ويقول فيما بقى : هذا زجاج . إن الصائغ لم يخلق الذهب ، ولا أوجد الألماس . لم يخلقهما كما

---

١ - ميخائيل نعيمة - د / شفيع السيد ٦١ .
٢ - الغربال ١٨ .

خلق الله العالم من لا شئ . لكنه خلقهما لكل من يجهل قيمتهما . ولولاه لظل الذهب نحاسا . والألماس زجاجا ، أو العكس بالعكس " [١] . فكذلك الناقد يقوم بالنظر فى العمل الأدبى وتحميصه ووضعه فى المكان اللائق به ، وفى المرتبة التى يستحقها ويميز بين أجزائه .

الثانى : الخلق : وهو ما يجعل الناقد فى مكان أسمى وأرفع . وأشار ميخائيل نعيمة إلى هذه الوظيفة فقال :" إلا أن فضل الناقد لا ينحصر فى التحميص ، والتثمين ، والترتيب ؛ فهو مبدع ومولد ومرشد مثلما هو محمص ومثمن ومرتب " [٢] .

وإبداع الناقد وخلقه قد يبدو فى صورة كشفه عن بعد جديد أو مضمون حى أو تصوير لطيف فى عمل من الأعمال الأدبية التى يقوم بنقدها والتى لم يفطن إليها أحد من النقاد السابقين عليه .

وأما عملية التوليد لدى الناقد فإنها تنبع من ذاتية النقد وامتزاج الناقد بالعمل الأدبى امتزاجا يمكنه من استخراج ما لديه من معان وخواطر وقيم قد تتفق أو تختلف مع معانى العمل الأدبى وخواطره وقيمه . يقول ميخائيل نعيمة فى ذلك : إن الناقد "إذا استحسن أمرا لا يستحسنه لأنه حسن فى ذاته . بل لأنه ينطبق على آرائه فى الحسن . وكذلك إذا استهجن أمرا فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية . فللناقد آراؤه فى الجمال والحق . وهذه الآراء

---

١ - الغربال ١٨ .

٢ - الغربال ١٨ .

هى بنات ساعات جهاده الروحى ، ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجـــاه الحياة ومعانيها " [١] .

كما أن الناقد قد يوم بجانب هاتين الوظيفتين بمهمة الإرشاد والتوجيه لمن ينقد نتاجهم من الأدباء. وذلك لما يتمتع به الناقد من رهافـــة الحـــس ورقـــة الشعور ."ذلك أن بعض الأدباء قد تكون لديه موهبة القصة ومع ذلك يتجـــه إلى الشعر فيأتى شعره غثا باردا . و بعض آخر قد يكتب القصة وهو لم يخلـــق لها ، بل خلق لفن آخر فتأتى قصته واهية البناء ، مهلهلة النسيج . وهكـــذا . فمهمة الناقد فى هذه الحال توجيه الأديب والأخذ بيده إلى موقعه المناسب حتى لا يبدد طاقته فيما لا يجدى أو يفيد " [٢] .

فالناقد فى رأى ميخائيل نعيمة فنان مبدع إبداع صاحب الأثـــر الأدبى نفسه . ولا تنحصر مهمة الناقد فى تحميص وتثمين الأعمال الأدبية . وإنما مـــن مهامه أيضا إبراز نواحي الجمال الخالدة وتقديمها إلى الناس إسهاما منه فى تربية أذواقهم ورفع مستواهم الفنى والفكرى . ولا يتمكن الناقد من ذلـــك إلا إذا توافرت لديه مواهب عظيمة ومقدرة بالغة ، وإخلاص عميق يســـتطيع مـــن خلاله كشف مواهب غيره ، وتوجيهها الوجهة الفنية الملائمة له . كمـــا أنـــه ليس مقوما للعمل الأدبى ، ولا مميزا بين صحيحه وفاسده فحسب . وإنما هـــو مبدع ومولد ومرشد أيضا .

---

١ – ميخائيل نعيمة – د / شفيع السيد ص ٦٣ .
٢ – ميخائيل نعيمة – د / شفيع السيد ص ٦٣ .

ومن منطلق إيمان ميخائيل نعيمة بذاتية النقد ، وبجواز اختلاف النقاد فيما بينهم فى الحكم على العمل الأدبى الواحد تبعا لاختلاف أمزجتهم وإدراكهم ومشاعرهم ، نراه يرفض الاحتكام فى النقد إلى قواعد ثابتة وأسس واحدة يرجع إليها جميع النقاد فى حكمهم على العمل الأدبى . وعبر عن هذا الرفض بقوله :" فالناقد الذى ينقد(حسب القواعد) التى وضعها سواه لا ينفع نفسه ، ولا منقوده ، ولا الأدب بشيء ؛ إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع ، والصحيح من الفاسد ، لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين . بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك القواعد ، ويطبق عليها ما يقرأه " [١] .

ولكننا نجد أنه مع قول ميخائيل نعيمة بذاتية النقد وبعدم الاحتكام إلى قواعد ثابتة فى النقد الأدبى فإنه يقرر أن هناك مقاييس أدبية عامة يقاس بها العمل الأدبى ؛ لأنه لو ترك الأمر لذوق الناقد وحده لاختلفت الأحكام على العمل الأدبى الواحد تبعا لاختلاف الأذواق ، ولو صح أن المقاييس الأدبية تختلف على هذا النحو وبهذه الصورة لما كان هناك جدوى من تقويم العمل الأدبى والحكم عليه بالجمال أو القبح ، وبالقوة أو الضعف ؛ لأنه ليس هناك ما يكفل سلامة هذا الحكم وبقاءه فى كل زمان ومكان . بل قد يأتى ناقد آخر بعد وقت قصير من صدور الحكم الأول فيحكم عليه بحكم مناقض .

ومناداة ميخائيل نعيمة بهذه المقاييس ودعوته إليها يتناقض مع إيمانه

---

١ - الغربال ١٧ .

بذاتية النقد من ناحية ، ومع رفضه الاحتكام إلى قواعد ثابتة فى النقد الأدبى من ناحية أخرى . ولكننا يمكننا أن نوفق بين الموقفين بأن منـاداة ميخـائيل نعيمة بهذه المقاييس مع إيمانه بذاتية النقد معناه أنه يقر بوجود جانب موضوعى فى النقد الأدبى يتمثل فى هذه المقاييس الجمالية الثابتة لدى الناس فى كل زمـان ومكان بجوار الجانب الذاتى الشخصى فى الحكم على العمل الأدبى ، وأنه يجعل الإحساس بهذه المقاييس ومدى وجودها فى العمل الأدبى مرهونا بذاتية الفـرد والناقد وقدرته على الإحساس بها .

ومما يثبت صحة وجود هذه المقاييس العامة مع القول بذاتية النقـد أن هناك آثارا أدبية خلدت على مر العصور وتعاقب الأجيال ، وظلت محتفظـة بروعتها وقيمتها الفنية فى كل المواطن . وهذا يرجع إلى ما توافـر فى هـذه الأعمال من عناصر فنية ، وقيم جمالية ليست محل خلاف من النقـاد علـى اختلاف أهوائهم ونزعاتهم . ومن هذه الأعمال – كما يذكر ميخائيل نعيمـة – مزامير داود ، وبعض أبيات من معلقات الجاهليين ، وأشـعار أبى العـلاء المعرى ، وابن الفارض ومجنون ليلى ، وإلياذة هوميروس، وكوميديا دانـتى ، ومسرحيات شكسبير . "فإذا كنا لا نزال نعجب ونطرب بما كـان يعجـب ويطرب به العبرانى واليونانى والإيطالى والعربى والإنكليزى منذ مئات وألـوف السنين ، أفليس ذاك لأننا نقيس هذه الآثار الأدبية بنفس المقاييس التى كـان يقيس بها أولئك ؟ إذن ففى الأدب مقاييس ثابتة تتجاوز الزمان والمكـان ، ولا تعبث بها أمواج الحياة المتقلبة ، وأذواق العالم المتضاربـة ، وأزيـاء البشـرية

المتبدلة"[1] .

وهذه المقاييس التى رآها وقررها ميخائيل نعيمة ترتبط أقوى الارتباط بحاجات البشر الروحية .وأهم هذه الحاجات فى نظره هى :

أولا : حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية : من رجاء ويأس ، وفوز وإخفاق ، وإيمان وشك ، وحب وكره ، ولذة وألم ، وحزن وفرح ، وخوف وطمأنينة ، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

ثانيا : حاجتنا إلى نور نهتدى به فى الحياة . وليس من نور نهتدى به غير نور الحقيقة – حقيقة ما فى أنفسنا ، وحقيقة ما فى العالم من حولنا . فنحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة لسنا لننكر أن فى الحياة ما كان حقيقة فى عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم ، وسيبقى حقيقة حتى آخر الدهر .

ثالثا : حاجتنا إلى الجميل فى كل شيء . ففى الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال . فإنا وإن تضاربت أذواقنا فى ما نحسبه جميلا وما نحسبه قبيحا لا يمكننا التعامى عن أن فى الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان .

رابعا : حاجتنا إلى الموسيقى . ففى الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه . فهى تهتز لقصف الرعد ، ولخرير الماء ، ولحفيف

---

١ – الغربال ٦٩ .

الأوراق . لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة ، وتأنس وتنبسط بما تـــآلف منها "[١] .

ويعلن ميخائيل نعيمة عن طبيعة هذه المقاييس وأنها تتفـــاوت بتفـــاوت الأفراد فى الدرجة لا فى الجوهر ، فيقول :" هذه بعض حاجاتنا الروحيـــة إن لم تكن أهمها . وهى معنا فى كل حين. فهى وإن تنوعت فى الناس بتنوع الأفـــراد والشعوب والأزمنة والأقطار لا تتنوع بجوهرها بل بدرجات شـــدتها وقـــوة شعورنا بها ، وهى المقاييس الثابتة التى يجب أن نقيس بها الأدب . فتكون قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها . ويكون أثمنه أجلاه بيانـــا ، وأغناه حقيقة ، وأطلاه رونقا ، وأشجاه وقعا "[٢] . وهذا ما يســـاعد علـــى التوفيق بين القول بهذه المقاييس ، والقول بذاتية النقد وعدم خضوعه لقواعـــد ثابتة . وكل ما قد يقال فى التعليق على هذه المقاييس : إن المقيـــاس الخـــاص بتصوير الجمال يبدو مقياسا خفى الملامح ؛ لأن ميخائيل نعيمة لم يبين طبيعـــة هذا الجمال وحدوده وكيفية إحساس الناقد أو المتلقى به .

ويرى ميخائل نعيمة أنه بمقدار وفاء العمل الأدبى بهـــذه الحاجـــات أو ببعضها تكون مرتبته من الناحية الجمالية والفنية . فمن الشعراء والكتاب" من جمع إلى دقة الإفصاح جمال التركيب . فآثار هؤلاء تقاس بحاجتين . ومنهم مـــن ضم إلى دقة الإفصاح وجمال التركيب عذوبة الرنة . فآثار هؤلاء تقاس بثـلاث

---

١ – الغربال ٧٠ ،٧١ .

٢ – الغربال ٧١ .

حاجات. ومنهم – وهم قليل – من جمع بين دقة الإفصاح ، وجمال التركيب ، وعذوبة الوقع وحلاوة الحقيقة . فقيمة ما يكتبه أو ينظمه هــؤلاء لا تكــاد تحد"[١].

ويعلن الدكتور محمد مندور استحسانه لهذه المقاييس وموافقته عليــها وعدم وجود ما يمنع من الإيمان بها ، مع عدم اتفاقها مع حاجــات المذاهــب الأدبية الحديثة ونظرتها إلى الأدب والمهمة التى يؤديها فيقول :" من البــين أن كل هذه المقاييس إنما تنبع من الذات الفردية . وهى تســتند إلى حاجــات لا ترضى جميع المذاهب الأدبية التى تصطرع اليوم فى العالم . فمن تلك المذاهــب من يريد من الأدب أن يفصح عن روح الجماعة ومطالبها ومشكلاتها لاعــن الذوات الفردية . ومنها من لم يعد يقنع من الأدب بإشباع حاجات روحيــة ، بل يطالبه بأن يهدى الروح ذاتها عن طريق الإيحاء ويخرجها مــن الذاتيــة إلى الغيرية ، ومن الأثرة إلى الإيثار ، ومن الشكوى والتشاؤم إلى الأمل والتفاؤل ، ومن الخوف واليأس إلى الثقة والاستبشار . ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نتنكــر لحقيقة هذه الحاجات التى يدعونا صاحب الغربال بحق أن نتخذ منها مقــاييس للأدب قد تدخلها النسبية ، ولكنها مع ذلك لا يمكن أن تنفصل عن الحيــاة التى لا نعرف لها فى النهاية من بؤر غير الذوات الفردية التى أصبحت النــوازع المنبعثة من طبيعتها تختلط وتنصهر مع النوازع التى تنعكس فيها من المجتمع"[٢].

---

١ – الغربال ٧٢ .

٢ – النقد و النقاد المعاصرون ٣٦ .

وكنا نتوقع من ميخائيل نعيمة – ما دام قد سمح لنفسه بوضع مقـاييس عامة لنقد العمل الأدبي _ أن يتضمن كلامه حديثا واضحا ومحددا عن القضايا الأساسية التى يلزم أن توضع لها مقاييس محددة ، ولكنه لم يفعل ، وترك الأمـر على عمومه متأثرا فى ذلك بمنهجه التأثرى الذاتى فى النقد الذى لا يسـمح بوضع مقاييس محددة لأى نوع من الأنواع الأدبية بحجة أن هذه الأنـواع تخضع لأذواق الناس التى يعتريها التغير و الاختلاف من زمن إلى زمن . فمـا نراه جميلا اليوم قد يراه من بعدنا قبيحا فى الغد ، وما تستحسنه أذواقنا اليـوم قد تنفر منه أذواق من بعدنا فى الغد . فمن الخير إذن ألا تكون هناك مقـاييس أدبية ثابتة لا لنثر ولا لشعر . وإذا كان لابد من مقاييس عامة تتجاوز حـدود البيئة والذوق والزمان والمكان فلابد أن تكون هذه المقاييس مستخلصة مـن حاجات الإنسانية الثابتة التى لا تتغير والتى بمقتضاها تخلد الآداب الحية الراقيـة عند الأمم .

وفى مجال التطبيق نجد أن ميخائيل نعيمة لم يعمل بمقتضى هذه المقـاييس التى وضعها ونادى بها . وإنما نجده يتجه فى نقده "وجهة إنسانية روحانيـة فى نظرته إلى العمل الأدبى . بمعنى أنه يقومه على أساس مدى اتصالـه بحقيقـة الوجود الثابتة واستمداده منها ومدى تعبيره عن المعـانى والقيـم الإنسـانية الكامنة فى جوهر الإنسان بحيث يجد فيه كل إنسان صـدى لنفسـه ومـرآة لذاته"[١].

---

١ – ميخائيل نعيمة – د/ شفيع السيد ٨٣ .

وقد أكد ميخائيل نعيمة هذا الاتجاه فى نقده لديوان نسيب عريضة (الأرواح الحائرة) حيث قال ": إن أول ما أبحث عنه فى كل ما يقع تحت نظرى باسم الشعر هو (نسمة الحياة) .والذى أعنيه بـ (نسمة الحياة) ليس إلا انعكاس بعض ما فى داخلى من عوامل الوجود فى الكلام المنظوم الذى أطالعه: فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر ، وإلا عرفته جمادا . وإذ ذاك ليس ليخدعنى بأوزانه المحكمة ، ومفرداته المنمقة ، وقوافيه المترجرجة".[١]

إلا أن تحقق نسمة الحياة فى عدد من القصائد الشعرية لا يجعلها فى مستوى فنى واحد ؛ فإن نسمة الحياة تختلف من كائن لآخر . وإلا فالحياة موجودة فى الأسد والضب . فما الذى يجعلنا نفضل الأسد على الضب ؟ . والماء كائن فى البركة الصغيرة ، وفى الجدول الهادر ، وفى النهر المتدفق ، والمحيط الهادر . فما الذى يدعونا إلى إيثار الأخير على ما قبله ؟ الواقع إن تفضيل الأسد على الضب ليس بالنظر إلى أن حياته أشرف وأجمل من حياة الضب . "بل لأنها فى الأسد قد اتخذت لها مظهرا أتم وأكمل وأوسع من المظهر الذى تجلت به فى الضب"[٢] .كما أن إيثار المحيط على غيره من أشكال المجارى المائية لا يعنى أن ماءه أشرف من ماء سواه ، وإنما لاتساع مداه وترامى أبعاده[٣]. فالحياة متحققة فى الجليل وفى الحقير من المخلوقات،ولكنها تتخذ فى بعضها مظهرا أتم وأكمل من تحققها فى البعض الآخر .

١ – الغربال ١٢٩ .
٢ – انظر الغربال ١٢٨ .
٣ – الغربال ١٢٩ .

والأمر كذلك فى الشعر . فقد تتحقق نسمة الحياة فى قصيدتين . ولكن إحداهما تفضل الأخرى ؛ لما يتوافر لها من شمول النظرة ، وتمام الإجادة ، وسمو الأفق . فتبدو أكمل مظهرا ، وأتم حياة ومعنى من الأخرى ." فالشعر الذى يترل بفكرى إلى أغوار تحتها أغوار ، ويعلو به إلى سماوات تلوح من ورائها سماوات ، ويفتح لخيالى آفاقا خلفها آفاق ، ويفسح لعاطفتى مدى يجوهـا إلى أمداء هو الشعر الذى تستأنس به روحى وتتفتح له براعم الحياة فى داخلى . وما كان دونه مدى لنفسى كان دونه قيمة لدى " [1] .

ويلى ما تقدم من توافر نسمة الحياة فى ميزان ميخائيل نعيمة النقدى : النظر إلى أسلوب وطريقة الأداء اللغوى والذى يبدو فيه العمل الشعرى عملا فنيا محسوسا ، من حيث دقة تركيبة ، وحلاوة رنته ، وطلاوة ألوانه . أما عن الأوزان والقوافى والقواعد العروضية والقواعد اللغوية فآخر ما ينظر إليه ميخائيل نعيمة فى تقويمه للعمل الشعرى [2] .

وفى النهاية يقرر ميخائيل نعيمة أنه " إذا لم يكن للناقد من فضل سوى رد الأمور إلى مصادرها وتسميتها بأسمائها لكفاه ذاك ثوابا "[3] .

وهكذا " قدم نعيمة إلينا تجربة فى النقد تقترب كثيرا من تجربة الفنان ، وتتلبسها وتنظمها فى إطار من الوعى الأصيل ، والثقافة المتنوعة الروافد .

---

١ - انظر الغربال ١٢٩ .
٢ - انظر الغربال ١٢٩ .
٣ - الغربال ١٨ .

وكأنه كان يقوم فى كل تجربة نقدية تستهدف التمييز والتقويم برحلة فى الذات ليقع على إيقاع الآخر فيها . ويكشف من خلال الذوق ما يجمع بينه وبين هذا الآخر ، وما يفرقه عنه كذلك . وهذه الرحلة رحلة معرفة بالدرجة الأولى والمعرفة تفضى بالإنسان – كما يقول نعيمة – إلى إدراك الوحدة التى تقود بدورها إلى إدراك الحرية " [١] .

هذا وقد خلا كتاب الديوان من مثل هذا الحديث المنظم عن قضية التأصيل النقدى هذه،ولم يأت فيه ما يتصل بالحديث عن نظريات نقدية محددة. وإنما اكتفى فيه مؤلفاه بالنقد التطبيقى التفصيلى . كتناول العقاد إحدى قصائد شوقى وإظهار ما فيها من تفكك ، وإحالة ، وتقليد ، وولوع بالأعراض دون الجواهر ، دون تحديد قواعد ومقاييس عامة لنقد الشعر عدا بعض النظرات العامة ، أو بعض المبادئ التى يمكن استخلاصها بطريق مباشر أو غير مباشر من نقد العقاد والمازنى لشعر شوقى أو لشعر شكرى . أو من نقد المازنى لبعض أعمال المنفلوطى النثرية . ولم أعثر على كلام مباشر فى الحديث عن وظيفة النقد والناقد غير قول المازنى فى تعليقه على ترجمة المنفلوطى :" وظيفة الناقد أن يرسم صورة صادقة للكاتب ، ويقدم وزنا عادلا لآثار قلمه ومظاهر نفسه "[٢] . أما غير هذه الإشارة اليسيرة فلم أجد فى الديوان كلاما منظما يندرج تحت هذه القضية .

---

١ – ميخائيل نعيمة – د/ وليد منير ٢٤ .

٢ – الديوان ٢/٨٠ .

- ٢ -

قضية التحرر اللغوى

قضية التحرر اللغوى من القضايا التى تحدث عنها ميخائيل نعيمة وتناولها فى الغربال فى مقال طويل تحت عنوان (نقيق الضفادع) . وكان الدافع له إلى تناولها ما وجده من احتفاء كثير من الأدباء بشكل العمل الأدبى واهتمامهم بأسلوبه وبمفرداته وتعابيره ومدى التزامه بقواعد اللغة العربية دون الاهتمام بالمعنى والمضمون . وقد صب ميخائيل نعيمة فى مقاله شواظ غضبه وسخريته على هؤلاء المهتمين بالأسلوب وحده ، والذين أسماهم (ضفادع الأدب) الذين يكثرون (الوقوقة) فى كل قطر عربي حفاظا منهم على اللغة وتمسكا بقواعدها وأصولها ، معتقدين أن اللغة هى الغاية التى تنتهى إليها وظيفة الأدب ، والذى ينبغى – فى رأيهم – أن يكون معرضا فيه تعرض أصولها وقواعدها . وتحولت مقاييس الشعر والأدب عند هؤلاء إلى مجرد مقاييس لغوية جافة . فالشاعر فى رأي هؤلاء من جاء شعره صحيح اللغة ، جزل التركيب ، موافقا للقواعد اللغوية النحوية والصرفية ، مع وحدة الوزن والروى . أما الكاتب – فى نظر هؤلاء – فهو من إذا كتب فى موضوع اختار أقوى المفردات ، ونسق الجمل ، وملأ الصفحات دون النظر إلى المحتوى والمضمون .

وميخائيل نعيمة حينما يدعو – من خلال هذه القضية – إلى تحرر

الأديب من قيود اللغة، ويدعو إلى التساهل فى الاستعمال اللغوى ، فإنه يعبر عن رأى مدرسة المهجر – وعلى رأسهم جبران خليل جبران – الذين يؤمنون "بأن اللغة العربية فى صورها الموروثة وعلى النحو الذى نقلت به إلينا آثار السابقين قد فقدت حيويتها ، وتحولت إلى مجرد رموز قاسية لا قيمة لها ، ولا جدوى من الاعتماد عليها فى قيام أدب عصرى صحيح . وهى بهذه المثابة كانت عاملا من أكبر العوامل التى أصابت الأدب العربى الحديث بالجمود (فى نظرهم) ؛ لأن الكتاب والشعراء قد اعتمدوا على هذه اللغة ذات الصور الميتة ، والدلالات المحدودة فى التعبير عن حاجاتهم العصرية . فلم تستطع أن تفى بما يريدون التعبير عنه . ومن هنا وجب القضاء عليها بكل معوقاتها النحوية والصرفية لتطلق حرية الكتاب والشعراء فى أن يضعوا لهم لغة ملائمة للتعبير عن عواطفهم وقضايا عصرهم ..... " (١) .

على أنه لا اعتراض على هذه القضية التى أثارها ميخائيل نعيمة وغيره إذا كان الهدف منها أن تحصر غاية اللغة فى الأدب بدلا من حصر غاية الأدب فى اللغة . وأن تحارب التقليد والمقلدين الذين يعوقون بجمودهم حركة النهوض الأدبى . ولكن المرفوض هو التجاوز بهذه القضية إلى ما يؤدى إلى الهدم والإفساد بدلا من البناء والإصلاح .

فنظرة الأستاذ ميخائيل نعيمة هذه إلى اللغة هى نظرة ذات شقين :
الأول : أنها دعوة قد يفهم منها تفضيل اللغة الحية السلسة البعيدة عن اللغة

---

١ – حركة التجديد الشعرى فى المهجر ٦٨ .

الحوشية الميتة فى الاستعمال الأدبى . وإن كان هذا هو مقصد ميخائيل نعيمة فإننا نوافقه عليه .

الثانى : أنها دعوة قد يفهم منها الهجوم على الفصحى والدعوة إلى تخفف الأدباء والنقاد من استعمالها والتمسك بها وبقواعدها . وهذا ما ينطوى على شيء خطير ؛ لأن هذا قد يفهم منه الدعوة إلى التهاون فى قواعد اللغة العربية وفى التمسك باستعمالاتها الاستعمال الأمثل ، وأن نتساهل فى التعبير بفصيح الألفاظ ، وإدخال بعض التعبيرات الدارجة على أسلوبنا . وهذا من أخطر ما تواجه به لغتنا .

يرى ميخائيل نعيمة أن اللغة التى نتحدث ونكتب بها فى مؤلفاتنا ، أو نخطب بها فوق منابرنا ليست لغة حمير ومضر وتميم وقريش . بل هى لغة جديدة تتناسب مع ما فى حياتنا من رقة ورشاقة عصرية . ولو كان لزاما علينا أن نتقيد بلغة أسلافنا لما كان لنا اليوم لغة تلائم حياتنا، وتميز عصرنا . ولكنها ستكون لغة (الحيزبون ، والدردبيس ، والطخا ، والنقاخ ، والعلطبيس)[١].

وقد ناقش الدكتور عبد الحكيم بلبع هذا الجانب من القضية ، ورد على ميخائيل نعيمة وأنصاره ردا مقنعا . وخلاصة ما قاله الدكتور عبد الحكيم يتمثل فى أن الفساد يتطرق إلى هذه الجزئية من ناحيتين :

الأولى : أن هذه اللغة حينما تتطور استجابة لظروف الحياة وعوامل

---

١ - انظر الغربال ص ٩٥ .

التاريخ فإن ذلك لا يعني أنها تفقد خصائصها ومقوماتها ، أو أنها تتقلص رويدا رويدا حتى تضعف وتموت . فالتطور شيء وبقاء الأصل شيء آخر . وما حدث للغة العربية منذ وجودها حتى اليوم هو التطور الذى تفرضه ظروف الانتقال من مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى . وهذا ما يدل على حيويتها وقابليتها للتجدد والاستمرار والنمو ، وليس على الجمود والتحجر .

الثانية : أن اللغة العربية التى ورثناها عن أسلافنا ليست هى لغة الحيزبون والدردبيس والطخا والنقاخ والعلطبيس ؛ لأن هذه الكلمات الغريبة لا تشكل ظاهرة واضحة فى متن اللغة التى استخدمها الجاهليون والإسلاميون والتى نستخدمها فى آدابنا إلى اليوم .وإذا كانت هذه الكلمات وما شابهها قد وردت فى نصوص شعرية أو نثرية قديمة لسبب من الأسباب ، فإنه ليس من التحقيق العلمى فى شيء أن تؤخذ هذه الكلمات حجة على اللغة كلها ؛ بحيث تصبح هذه الكلمات قاعدتها الأساسية ؛ لأن هذه الكلمات لا تشكل سوى نسبة ضئيلة من ألفاظ اللغة العربية . وفى كل لغة من لغات العالم نماذج عديدة من الغريب الذى لا تتداوله ألسنة الناس ، و لا يستخدمه الشعراء والكتاب إلا لأسباب خاصة ومع هذا يظل هذا جزءا من متن اللغة ومحفوظاتها المعجمية [١] .

ويرى ميخائيل نعيمة أن المتنبى وأبا العلاء المعرى لا يمثلان بفنهما الرائع العظيم تلك اللغة التراثية المتحجرة التى نستنكرها من تميم ومضر وقريش .

---

١ - انظر : حركة التجديد الشعرى فى المهجر ٨١ : ٨٣ .

ويرى أنهما لوكانا قد استخدما هذه اللغة ونظما قصائدهما بأسلوب أصحاب المعلقات لما كان لهما شأن يذكر ، ولما أصبحا قوة حية فى أدبنا العربى. كما أن شعراء الأندلس لو تحدوا فى نظمهم لغة الجاهليين والمخضرمين لما أنتجوا لنا الموشحات الأندلسية [١] .

ونحن نقول له : إن عظمة المتنبى الفنية التى أشاد بها ميخائيل نعيمة ليست فى كونه أحل العامية فى عصره محل الفصحى ، ولا فى أنه صنع لنفسه لغة غير اللغة التى ورثها عن أسلافه وتكوّن من خلالها حسه اللغوى ومزاجه الفنى . ولكنها شيء يتصل بذاتية المتنبى وثقافته الواسعة الخصبة ، وبخاصة ثقافته اللغوية التى كانت مثار إعجاب علماء اللغة أنفسهم . وقد أعانته هذه الثقافة على أن يختار من اللغة ما يشاء ، وأن ينسج من كلماتها وتعابيرها وصورها ما جعله بهذه المنزلة ، وما جعل لفنه تلك المكانة الرفيعة المتميزة . فاللغة هى اللغة . ولكنها تتجدد وتتنوع طرائق صياغتها ، وتتضاعف قدرتها على التعبير والإفصاح إذا أتيح لها شاعر واسع المعرفة بها دقيق الحس بدلالاتها كالمتنبى وأبي العلاء المعري [٢] .

وقد أثار ميخائيل نعيمة فى مقاله المذكور عن ضفادع الأدب قضية الوضع اللغوى . ويرى أن الشاعر حر فى أن يبتدع ما يشاء من الألفاظ والتعابير مادام ذلك يؤدي إلى حسن المعنى وتمام التعبير عنه . وليس المهم

---

١ - انظر الغربال ٩٥ .

٢ - حركة التجديد الشعري فى المهجر ص ٨٤ بتصرف .

عنده أن تموت اللغة أو تعيش ، ولا أن تصان أصولها وقواعدها أو تهدم ، إنما المهم أن يعبر الشاعر باللفظة التى يأنس بها خياله فيجد فيها من ألوان الدلالة على ما فى نفسه مالا يجده فى غيرها . فلابد من التجديد ، ولابد من التحور . وما دام الأمر كذلك فلنطلق ألسنة الشعراء يخترعون من الألفاظ ما يشاءون. ومعنى ذلك أن ميخائيل نعيمة يرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ اللغوى ما دام الغرض الذى يرمى إليه كل منهما مفهوما ، واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيدا. ومن التطور عنده أن نطلق العنان للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها. وهذا معناه أيضا أن نتغاضى عن الأخطاء اللغوية والنحوية التى يقع فيها بعض الأدباء المعاصرين فيما يكتبون من شعر أو نثر .

ونحن نقول له : من أين تكتسب هذه الألفاظ الجديدة دلالتها إذا لم يكن لها سابقة من استعمال تكسبها هذه الدلالة ؟ وإذا تحول المعجم الشعرى الحديث كله إلى ألفاظ مخترعة فكيف يفهم الناس بعضهم عن بعض ؟ وكيف ينهض الأدب ويؤدى رسالته ؟ إنه والأمر كذلك ، لابد من مرور فترة طويلة حتى يهضم الناس ألفاظ هذا المعجم الجديد ، وتستقر دلالاتها وطرق صياغتها فى آذانهم [1] .

وفى هذا المجال يقول ميخائيل نعيمة فى مقاله المذكور :" أذكر أننى قرأت انتقادا من كاتب مصرى لقصيدة جبران خليل جبران (المواكب) وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت :

---

١ – انظر : حركة التجديد الشعرى فى المهجر ٨٦ .

هل تحَمَمتَ بعطرٍ   وتنشَّفْــتَ بنـــور

فأثبته ووضع بعد كلمة (تحممت) كلمة (كـــذا) وبعدهـــا علامـــة استفهام . وإن شئت فقل علامة استغراب . كأن الناقد يقول للقارئ : انظر : هو يقول (تحممت) وليس فى اللغة كلمة (تحمم)، بـــل (اســـتحم) فيـــا للجريمة !

سألتكم يا سادتى باسم العدل و الفهم والقاموس : لماذا جاز لبــدوى لا أعرفه ولا تعرفونه أن يدخل على لغتكم كلمة (استحم) ، ولا يجوز لشــاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها (تحمم) ؟ وأنتم تفهمون قصده ، بـــل تفـــهمون (تحمم) قبل أن تفهموا (استحم) ؟ وما هى الشريعة السرمدية التى تربـــط ألسنتكم بلسان أعرابى عاش قبلكم بألوف السنين ، ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم ؟ " [١] .

وقد علق الدكتور عبد الحكيم بلبع على هذا الكلام وأبان عن عـــدم توفيق ميخائيل نعيمة فيه فقال :" فأي تجديد وأى نهوض فى أن تضع كلمـــة (تحمم) مكان كلمة (استحم) ثم لا يجوز لأحد أن يعـــترض أو ينـــاقش أو ينقد؟ ماذا فيها من صنوف الدلالات وأنواع الأبحاث ما ليـــس فى الكلمـــة الصحيحة (استحم) حتى يسوغ لنا ذلك أن نضع هذه مكان تلك ؟.

إن الحس اللغوى الدقيق لا يجيز أن نضع (تحمم) مكان (اســـتحم) ؛

---

١ – الغربال ٩٧ ، ٩٨ .

ذلك لأن (تحمم) فى أصل لغتنا الفصيحة التى ينكرها (نعيمة) ولا يريد أن يرتبط لسانه بلسانها معناها : أصيب بالحمى . ومن أجل ذلك فإنه لا يجوز أن توضع مكان (استحم) لتؤدى دلالتها وتقوم بمعناها ، وإلا فسد المعنى واختل السياق ، وضاعت قيمة الأدب ، وتعطلت وظيفة اللغة ، واضطربت ضوابط الأمور ، وانقلبت معايير الأشياء " [١] .

على أن ميخائيل نعيمة قد ناقض بكلامه هذا موقفا سابقا فى كتابه الغربال أشاد فيه بفصاحة وسلاسة التركيب وجمال موسيقى اللفظ ، وجعل ذلك من أهم أسباب الجمال الفنى فى القصيدة وتأثيرها فى المتلقى وإشباع حاجاته النفسية وإمتاع ذوقه . يقول فى ذلك :" نحب كذلك موسيقى اللفظ ، وسلاسة التركيب ، وفصاحة التعبير . كما نحب أن نصغى إلى تموجات الأثير التى ترسلها أوتار كمنجة إذ يلامسها القوس من يد أستاذ ماهر " [٢] .

إنه ينبغى أن نفرق بين الدعوة إلى التجديد فى الأدب وانطلاقه من قيود التقليد ، ودفعه فى طريق النهوض والتقدم ، وبين الدعوة إلى أن يكون هذا التجديد والتطور على حساب إضعاف اللغة العربية وهدم قواعدها وإهمال سلامة ألفاظها وتراكيبها . فاللغة هى روح الأمة وسجل وجدانها ، وقاموس فكرها ، وعنوان تاريخها ، وترجمان حضارتها ، ووشيجة النسب بينها وبين ماضيها . ولذا فمن الواجب المحافظة على قوتها والعمل على سلامتها ،

---

١ - حركة التجديد الشعرى فى المهجر ٨٧ .
٢ - الغربال ٧٩ .

والاهتمام بها فصيحة سليمة بدلا من الدعوة إلى إهمالها والخروج على قواعدها وقوانينها .

ومن آراء ميخائيل نعيمة فى هذه القضية ما ذهب إليه من أن اللغة ليست إلا مستودعا من الرموز التى لا تستطيع فى أحسن حالاتها إلا أن تكون خيالا ممسوخا ، أو صورة شائهة لما ترمز إليه . ومن سوء حظ البشرية وتعاستها أن ترى نفسها مضطرة إلى استخدام هذه الرموز للتعبير عن حاجاتها. وليست اللغة وحدها هى كل ما استخدمته البشرية من رموز التعبير عن هذه الحاجات ؛ فالنجار والحداد والبناء والحائك والمغنى والموسيقى والنحات — كل هؤلاء يقدمون من خلال أعمالهم رموزا تعبر عن حاجاتهم وأفكارهم[1].

ونحن مع ميخائيل نعيمة فى أن اللغة ليست إلا مستودعا من الرموز ؛ فكل كلمة فى اللغة — أى لغة — ترمز إلى شيء من الأشياء أو إلى معنى من المعانى . ولكنها ليست — كما يقول — خيالا ممسوخا أو صورة شائهة لما ترمز إليه . ونحن مع ميخائيل نعيمة أيضا فى أن الأنغام والألحان والنحت يمكن أن تكون رموزا يستشف من خلالها ما يريده أصحابها إيداعها من أفكار ومشاعر ، ولكننا لسنا معه فى اعتبار جدار البناء ، أو عباءة الحائك ، أو صندوق النجار ، أو تضوة الحداد رموزا ترمز إلى شيء بذاته داخل نفوس هذا النوع من الناس . لأنها لا توحى بشيء خارج كيانها العضوى . ولكن ميخائيل نعيمة قصد من وراء هذا أن يقيس لغة الشاعر بما يقوم به الحائك مثلا من

---

١ – اقرأ كلام ميخائيل نعيمة فى ذلك فى الغربال ص ١٠٣ .

تغيير ما يحيكه من ثياب . فكما أن الحائك له الحرية فى أن يغير رموزه فيحيك مرة عباءة من صوف ، ومرة أخرى عباءة من حرير . وبما أن اللغة رمز كما أن العباءة رمز فإن من حق الشاعر أن يتصرف فى رموزه كما يحق ذلك للحائك . ولكن ذلك قياس فاسد .

وقد أشار الدكتور/ محمد مندور إلى الوظيفة التى تقوم بأدائها قواعد اللغة العربية وأنها تتمثل فى تحديد نوع العلاقات القائمة بين الألفاظ داخل التركيب اللغوى فيقول فى رده على ميخائيل نعيمة فى كلامه عن إمكان التحرر من قواعد اللغة :" إن قواعد اللغة ليست قيودا متطفلة ، بل أدوات تعبير بالغة الأهمية . وإذا كانت ألفاظ اللغة هى رموز التعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم فإن أدوات الإعراب هى وسائل التعبير عن العلاقات التى تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية وإخبار وإنشاء ، وتحديد زمنى ونوعى للأحداث . واللغة التى تتهاون فى قواعدها إنما تتهاون فى أهم جانب من جوانب وظيفتها ، وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات " [١] .

وعن قول ميخائيل نعيمة بأن اللغة ليست إلا رموزا للتعبير عن حاجات النفس وعوامل الحياة يوضح الدكتور / محمد مندور أن اللغة إذا جاز لها أن تنزل فى بعض الأحيان إلى مستوى الرموز للتعبير عن بعض الحقائق العلمية والرياضية ، فإن الأمر يختلف بالنسبة للأدب ؛ فقد تصبح اللغة فى الأدب غاية فى ذاتها إذا أريد بها نوع من الخلق الفنى ، وقد تصبح مادة الفن

---

١ - النقد والنقاد المعاصرون - د/ محمد مندور ص ٤١ .

الأساسية كالرخام الذى ينحت منه الفنان تمثاله ، والألوان التى يصـــور بهـــا المصور رسومه .[1]

ويعترض الدكتور عبد الحكيم بلبع على ما ذهب إليه الدكتور منـــدور هنا من أن اللغة قد تصبح فى ذاتها غاية مقصودة من عملية الإبداع الفنى ؛ لأن هذا سيؤدى إلى موافقة من يقول بأن غاية الأدب غاية جمالية وحســب ، وإذا حققها فليس عليه بعد ذلك أن يحقق غايات اجتماعية أو أخلاقية . وهذا غــير صواب . فالمضمون الواقعى هو القيمة العليا والأساســية فى عمــل الفنــان والأديب . وليست غاية الفن مقصورة على تحقيق المتعة أو اللــذة النفســية الخاصة ، وإنما الغاية منه مع ذلك تحقيق غايات اجتماعية وأخلاقية [2] .

على أن الدكتور مندور قد رجع عن رأيه السابق فى رده على ميخــائيل نعيمة فى إباحة الخروج على قواعد اللغة العربية فى بعض الأحيان . وهذا مـــا يؤخذ عليه كما أخذ على ميخائيل نعيمة . فقد ذكر الدكتور مندور فى كتابه (فى الأدب والنقد) أنه يباح الخروج على قواعد اللغة فى بعض الأحيـــان ، وخاصة من كبار الكتاب والأدباء ؛ لأن فى هذا الخروج مـــا يحقــق بعــض الأغراض والقيم البلاغية . ويحتج على ذلك بأن القرآن الكريم نفسه فيـــه خروج على بعض القواعد اللغوية فى بعض الآيـــات لتحقيـــق بعـــض هـــذه الأغراض البلاغية . ويرى الدكتور مندور أن التزام الصحة اللغوية بشـــكل

---

١ – انظر المرجع السابق ص ٤٠ .

٢ – انظر : حركة التجديد الشعرى فى المهجر ٩٤ وما بعدها .

مطرد قد يؤدى إلى أسلوب مسطح خال من الجدة والرونق . يقول الدكتور محمد مندور فى ذلك :" وهناك فى النقد اللغوى مسألة جسيمة هى مبلغ الحرية التى يستطيع الكاتب أن يتحرك فى حدودها . وفى القرآن نفسه خروج فى غير موضع على قواعد النحو الشكلية . وقد التمس علماء البلاغة لأمثال هذا الخروج مبررات بلاغية . ولعله يكون من الخير التزمت النحوى عند نقدنا للكتاب الناشئين حتى لا يخفوا جهلهم خلف بلاغة مدعاة . وإنما يباح الخروج على القواعد لكبار الكتاب الذين لا يعدلون عنها إلا عن قصد وبينة ؛ وذلك لأن أمثال هؤلاء يحتج بهم على اللغة ، ولا يحتج باللغة عليهم ما دامت اللغة كائنا حيا تتطور وعقلية من يتكلمونها .... ومن النقاد – وبخاصة فى الغرب- من يرون أن اطراد الصحة بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له .... وفى أسلوب القرآن ذاته أمثلة رائعة يمكن أن تساق للاستشهاد على هذه الحقائق . وذلك مثل استعماله الإفراد بدلا من التثنية فى قوله – تعالى – : " فلا يُخرجنّكما من الجنةِ فتشقى " . أو بالإفراد عن الجمع كقوله : " واجعلّنَا للمتقين إمامًا " وكذلك تقديم الضمير على ما يفسره فى الآية : " فأوجسَ فى نفسهِ خيفةً موسى " . (١)

وهذا كلام مردود على قائله . فالمعروف أن القرآن الكريم كله هو المرجع والمصدر الذى اعتمد عليه واضعو القواعد اللغوية فى وضعهم أصول

---

١ – فى الأدب والنقد – د/ محمد مندور – دار نهضة مصر للطبع والنشر – بدون تأريخ ص ٢٤،٢٥ .

هذه القواعد . فهو مرجعها الأول ومصدرها الأساسى . فكيف يكـــون فيـــه خروج عليها .

أما الآيات التى استشهد بها الدكتور محمد مندور ومثيلاتها فليس فيـــها خروج على القواعد المألوفة فى النحو العربى . ولكنها تمثل أساليب من التعابير قصدت لتحقيق غايات بلاغية ودلالات تشريعية يقتضيها السياق ويتطلبـــها أسلوب النظم القرآنى دون تعارض مع القواعد اللغوية . فمثلا قوله – تعـــالى – : " فلا يُخرجنَّكما من الجنةِ فتشقى " ليس فيه إحلال المفرد محل المثنى كمـــا تصور الدكتور مندور ، وإنما فيه إشارة إلى أن فعل الشقاء إنما هـــو متعلـــق بالرجل وحده دون المرأة . فالسياق يشير إلى عدم إشـــراك حـــواء فى فعـــل الشقاء، كما اشتركت فى فعل الخروج من الجنة . ومن هنا جاءت الآية علـــى هذا النظم الذى لم يسند فيه الفعل (تشقى) إلى المثنى كمـــا أســـند الفعـــل (يُخرج)؛ لأن الإخراج من الجنة لا حق لآدم وحواء معا . أما الشقاء فلا حـــق بآدم وحده . وعلى هذا فالمعنى متطلب لهذا النظم دون أن يكون فيه خـــروج على القواعد .

وأما قوله – تعالى – : " واجعَلْنا للمتقين إماما " فليس فيه إحلال المفرد محل الجمع ؛ لأن المراد بالإمام هو الجنس . فاستغنى بهذا عن لفـــظ الجمـــع . وقوله – تعالى – : " فأوجسَ فى نفسهِ خيفةً موسى " تقدم الضمير على مـــا يفسره رعاية للفاصلة . أى لتحقيق غاية جمالية تتعلق بأسلوب النظم القـــرآنى . ومن ناحية اخرى فإن مفسر الضمير – وهو الفاعل – قد تأخر عن الضمير فى

الرتبة وليس فى المحل وهو ما تجيزه قواعد اللغة .

وعلى هذا فليس فى الآيات خروج على قواعد اللغة . ولا يعقـــل أن توضع القواعد لضبط عملية البناء اللغوى وتنظيمها ثم بعد ذلـــك نســتجيز الخروج عليها . ثم إن سلامة التركيب اللغوى والالتزام بالقواعد اللغوية مـــن الأمور التى ينبغى أن يلتزم بها الجميع صغار الكتاب وكبارهم . ولا يمكـــن أن يحقق أي خروج على قواعد اللغة نوعا من أنواع الجمال فى الأسلوب . بـــل على العكس فإن أى خروج من هذا اللون لابد أن يحدث فى الأسلوب خلـلا واضطرابا وارتباكا فى المعانى . وليس هناك من الكتاب – أيا كانت مكانته – من يمكن أن يقال عنه إنه حجة على اللغة وليست اللغة حجة عليه . فعصـور الاحتجاج اللغوى قد انتهت ، ومن كان كلامهم يعتبر حجة على اللغة قـــد توقف بهم التاريخ عند حدود القرن الأول الهجرى [١] .

وقد صدق الأستاذ العقاد حين قال فى اعتراضه على ميخائيل نعيمة فى قضية التحرر اللغوى: " يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا . وأن التطور إنما يكون فى اللغات التى ليس لهـــا مـــاض وقواعد وأصول. ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها " [٢] .

وهناك حقيقة أخرى غابت عن ميخائيل نعيمة فى هذه القضية ؛ وهـــى

---

١ – انظر : حركة التجديد الشعرى فى المهجر ٩٨ : ١٠٠ .
٢ – مقدمة الغربال ص ١١ .

ارتباط اللغة العربية بالدين الإسلامى والقرآن الكريم كتاب العربية الأكبر ، ومعجزة الإسلام الخالدة . فقد كان نزول القرآن الكريم باللغة العربية ذا أثر كبير فى شدة التلاحم والارتباط بينهما . حتى إن كثيرا من الدراسات اللغوية والأدبية التى نشأت فى المجتمع العربى قديما إنما نشأت لخدمة القرآن الكريم وفهمه ، واستخراج ما فيه من كنوز وقيم ينتفع بها الفرد والمجتمع المسلم . وهذا الارتباط بين اللغة العربية والقرآن الكريم والدين الإسلامى يجعل التطوير فى اللغة خاضعا لرقابة علماء اللغة ، منذ القرن الأول للهجرة . ولذلك وجدنا عناية فائقة من هؤلاء العلماء بأمر هذه اللغة ، وتحديدا لعصور الاحتجاج بها فى البوادى والحواضر . كما تجد منهم اعتزازا بنصوصها القديمة ، وحرصا على استمداد المفردات والقواعد اللغوية من بينها صونا للألسنة من الانحراف. وهذا ما يميز اللغة العربية عن غيرها فى هذا المجال [١] .

إن هذه الدعوة التى ينادى بها ميخائيل نعيمة ورفاقه لهى دعوة خطيرة . وأقل ما يقال فيها إن أدباء المهجر قد تأثروا فيها بما لمسوه فى الحياة الأوربية من تحرر فى كل شيء فأرادوا أن يكونوا مثلهم . وظنوا أن هذه الحرية يمكن أن تمتد إلى اللغة العربية . وما دروا ، وما عرفوا أن هذه اللغة بقيودها النحوية والصرفية هى سر عظمة التراث العربى والإسلامى الذى صبغ بهذه اللغة المليئة بالإحساس والحيوية والنمو . ونسوا أن ما يسمونه بقيود النحو والصرف هو ما ميز هذه اللغة وأعطاها مزية عن غيرها من اللغات وسمتها بالجمال وحسن

١ - انظر ميخائيل نعيمة - د/ شفيع السيد - ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

الذوق . وهو ما منحها القوة والصلابة فى التعبير عن حاجات الناطقين بها عبر تاريخها الطويل .

وعلى كلٍ فقضية التحرر اللغوى "كانت دائما من أهم القضايا التى تطرح فى سياق حركات التطور والتجديد التى عرفها تاريخنا الحديث . وبصرف النظر عن البواعث الحقيقية التى كانت تكمن وراء هذه الحركات فإن واحدة منها على الإطلاق لم تستطع العبث بهذه اللغة ؛ لأن أصالتها ومقومات تاريخها ، وعناصر بقائها كانت تمنحها دائما القوة والصلابة اللتين تواجه بهما كل حركة من حركات التدمير والتخريب . فلقد كانت تثبت دائما قدرتها على البقاء ، وصلاحيتها للاستمرار ، واستعدادها لاجتياز كل مراحل التجديد والتطور دون مساس بمقوماتها أو تخريب لقواعدها . وليس لهذا كله إلا دلالة واحدة أكيدة ، وهى أن لتلك اللغة ذات الميراث الحضارى الكبير قوة ذاتية متجددة تساعدها على متابعة حركة الزمن ومسيرة الحياة دون جهد أو كلال "[١].

وقد خالف الأستاذ العقاد ما ذهب إليه صاحب الغربال من حملته على قوة العبارة اللغوية وسلامة أصولها ، ودعوته إلى التساهل فى استعمال اللغة فى هذه القضية . فبرغم اغتباط العقاد بكتاب الغربال وبما فيه من دعوة إلى تحرير مفهوم الشعر وتصحيح مساره فإنه لم يعجب بهذا المقال ، ولم يوافق ميخائيل نعيمة على ما جاء فيه من آراء غريبة متطرفة لا تخدم اللغة ولا الأدب . فقال

١ – حركة التجديد الشعرى فى المهجر ٦٩ .

فى المقدمة التى كتبها للغربال : " أما كلمتى أنا ففى خلاف صغير بينى وبـــين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأن الاتفاق بيننا فى غير هذا الموضع عظيـــم . وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ، ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ مادام الغرض الذى يرمى إليه مفهوما ، واللفـــظ الذى يؤدى به معناه مفيدا . ويعن له أن التطور يقضى بـــإطلاق التصـــرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها . وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظـر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تنقيح وتعديل ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل " [١].

وناقدا الديوان وإن كانا قد عنيا بالمعنى واحتفلا به أكثر من اللفـــظ إلا أنهما فى الوقت نفسه كانا يحرصان على بلاغة العبارة وقوة الأداء . ولم يسمحا بالتهاون فى فصاحة اللفظ وقوة العبارة . ونلحظ ذلك فى مثل قول المـــازنى فى نقده لشكرى : " وأنت أيها القارئ قد تعلم أن سر النجاح فى الأدب هو علو اللسان ، وحسن البلاغ ، وقوة الأداء . وأن على من يريد أن يشـــرح دينـــا جديدا لأطفال هذا العالم ، أو أن يحدثهم بما أحب أسلافهم فى سالف الزمـــن ، أو بما يلذهم أن يحبوه لو عرفوه أن يذكر أنهم لم يتعلقوا به بعد ولا اســـتطعموه فاستمرأوه . وأنه لكى يغريهم به ينبغى له أن يتوخى القوة فى العبـــارة عمـــا يريد . فإن الناس خليقون ألا يؤمنوا إلا بمن عمر صدره الإيمان . وقلما ظـــهر كاتب أو شاعر إلا بالأداء . وكثيرا ما يمتاز بعض الكتاب وتخلد آثارهم لمـــا

---

١ - مقدمة الغربال ص ١٠ .

أوتوه من القدرة على إجادة العبارة عن آراء غيرهم " [١] .

كما دافع العقاد عن جودة العبارة ، ونادى ببلاغة الأسلوب وقوته وجماله . فنقرأ له ذلك فى سياق اعتراضه على ميخائيل نعيمة فى مذهبه فى قضية التحرر اللغوى فى مقدمة الغربال :" فرأيى أن الكتابة الأدبية فن . والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ، ولا يغنى فيه مجرد الإفهام . وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب . وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة . ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا ، وأن التطور إنما يكون فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول . ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها " [٢] .

ويمثل هذه الأقوال أبان مؤلفا الديوان عن رفضهما الخروج على قواعد اللغة العربية وأصولها ، وعن تمسكهما بقوة الأداء ، وسلامة التركيب، وفصاحة الألفاظ . على عكس ما يراه صاحب الغربال .

---

١ – الديوان ١/٥٨ .

٢ – مقدمة الغربال ١٠ ،١١ .

- ٣ -

موسيقى الشعر العربي

الموسيقى عنصر هام من عناصر الشعر . فالشعر نوع من أنواع التعبير الأدبي يقوم على جملة من الخصائص . يأتي في مقدمتها الإيقاع الموسيقي ؛ فالموسيقى الناتجة عن وحدة النظم والإيقاع تشد من أزر المعنى وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ، ويوحى بما لا يستطيع القول العادى أن يوحى به ويشرحه . يقول الدكتور إبراهيم أنيس : إن موسيقى الشعر "تزيد من انتباهنا ، وتضفى على الكلمات حياة فوق حياتها ، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيا . هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه . وكل ذلك مما يثير فينا الرغبة فى قراءته وإنشاده ، وترديد هذا الإنشاد مرارا وتكرارا " [١].

كما أن الموسيقى فى رأى البعض وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء . يقول الدكتور محمد مندور : " وموسيقى الشعر ليست تطريبا فحسب . بل هى وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء لا تقل أهمية عن التعبير اللفظى ، بل لعلها تفوقه . ذلك لأن موسيقى الشعر هى التى تخلق الجو، وهى التى توحى بالظلال الفكرية والعاطفية لكل معنى . وقد تكون الظلال أكثر فاعلية فى

---

١ – موسيقى الشعر – مكتبة الإنجلو المصرية – ط ٧ – ١٩٩٧– ص ١٦ .

النفس من المعنى المجرد بحيث يعتبر ضعف الموسيقى فى الشعر إنقاصا شديدا من قدرته على التعبير والإيحاء " [١] .

أما القافية فهى جزء لا يتجزأ من موسيقى الشعر أيضا . ولا تقل أهميتها عن أهمية الوزن . وتكرارها ليس عيبا ، ولا باعثا على الملل . بل إن له وقعـا عظيما ؛ فإن تكرار الشاعر لحرف بعينه قد يكون له مغزى نفسى عميق . وقد يرجع هذا إلى صورة الحرف أو شكله أو إلى صوته وما يوحى به هذا الصـوت فى نفس الشاعر من إيحاءات نفسية معينة تعكس شعورا يسيطر عليـه وهـو بصدد ممارسته لتجربته الفنية فى هذه القصيدة أو تلك . أو قد يكون الباعث على ذلك ناحية عضوية نشأت عن شعور نفسـى معـين جعـل الشـاعر يستصعب نطق بعض الحروف ، ويستسهل نطق أخرى .

وينبغى أن ندرك أن الموسيقى الشعرية ليست شيئا خارجا عن الشـعر تضاف إليه . بل هى نابعة منه تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكـاره . وهـى مظهر من مظاهر الجمال فى العمل الفنى . ومن الأمور البديهية " أن لكل أمـة ذوقها الخاص الذى تعتمد عليه فى خلق النغم الموسيقى الذى تراه معبرا عـن عواطفها ، وملائما لحاجتها ومتجاوبا مع حسها الفنى . وتلك ظاهرة عامـة تنبثق انبثاقا تلقائيا فى حياة الأمة . فلا يد لأحد بذاته عليها ولا سلطان لـه فى خلقها أو توجيهها على نمط معين " [٢] .

---

١ - الشعر المصرى بعد شوقى - الحلقة الثالثة - ٣٨٥ .

٢ - حركة التجديد الشعرى فى المهجر ١١٦ .

ولذا فلا يحق لأحد مهما كان أن يصادر ذوق الأمة أو يمنح نفسه تعديله أو الاعتراض عليه . كما أنه ليس من حقه أن يفرض ذوق أمة على أخـرى ، أو ذوق جيل فى أمة على جيل آخر .

والأمة العربية كغيرها من الأمم لها موسيقى شعرية اهتـدت إليـها بفطرتها ووجدت فيها ما يرضى ذوقها ، وينسجم مع طبيعة ظروفها وحياتها، وعبرت من خلالها عن حاجاتها النفسية تعبيرا يتلاءم مع ذوقها ومشاعرها .

" وتلك الموسيقى الشعرية التى عرفها إنسان العصر الجاهلى ، وظلـت تعيش حتى يومنا هذا ، لم تفرض نفسها بقوة السيف فى أية مرحلة من تلـك المسيرة الطويلة ؛ لأن قانون التطور قائم ولابد أن يفرض سلطانه مهما كـانت العوائق . ومن أجل هذا فإنه على الرغم من أن تلك الموسيقى الشعرية كـانت هى القاعدة العريضة للذوق العربى طوال تلك الحقب التاريخية فإن ذلـك لم يحل فى بعض الأحيان دون حدوث تطورات فى بعض صورها وأشكالها كلما اقتضت الظروف ذلك . وهذا يعنى أن ظاهرة التطور فى موسـيقى الشـعر ليست أمرا ممنوعا ولا مستحيلا، ولكنها تخضع دائما لظروفها الموجبة لها مـن تطور أذواق الناس واختلاف ظروف حيـاتهم ونـوع تجـاربهم ومسـتوي ثقافتهم"[١] .

ولكن التغيير الذى يحدث لموسيقى الشعر لا يتم بشكل كلـى يقضـى

---

١ - حركة التجديد الشعرى فى المهجر ١١٧ .

على الصورة القديمة ، ويحل محلها صورة أخرى جديدة . ولكنه عادة ما يحدث فى بعض الأمور الجزئية التى لا تمس الجوهر العام.

وفى مجال الحديث عن موسيقى الشعر العربى كتب ميخائيل نعيمة فى الغربال مقالا أطلق عليه (الزحافات والعلل) ، فيه الكثير من المغالطات والمبالغات والمناقضات حول عروض الخليل بن أحمد وقوافيه وزحافاته وعلله. وقصد ميخائيل من ورائها محاربة هذا العروض وتشويه دوره ، فرماه بأنه يمثل تلك القيود الثقيلة التى تكبل بها عواطف الشاعر وأفكاره وحبسها فى هذه الدائرة الضيقة التى قامت عليها بحور العروض . ودليل ميخائيل نعيمة على ذلك أنه فى القرون الأولى للهجرة وطوال فترة الازدهار الحضارى التى شهدتها الأمة العربية لم يكن هناك أى تأثير للعروض الذى ألفه الخليل بن أحمد على تيار الحركة الشعرية فظل الشعر قويا يتدفق على ألسنة الشعراء بصورة طبيعية انسجم فيها العنصر الموسيقى مع التجربة الشعرية ، ولم يحدث طغيان النغم على حيوية التجربة الشعرية وصدقها الفنى .

ولكن بعد ذلك جاء زمن اضمحلت فيه الأمة العربية الإسلامية ، ووقعت تحت قبضة المماليك ، ثم العثمانيين ، وأصابها الركود والجمود ، وتخالفت حياتها الثقافية والأدبية وأصبح الناس فى هذا المجتمع يتعلقون بالشكليات والقشور . ومن ذلك اعتداد الشعراء بالوزن والقافية حتى جعله بعضهم عنصرا أوليا فى الشعر ؛ فما كان من الكلام موزونا مقفى جاريا على قواعد الخليل بن أحمد فهو شعر . وأصبح كل من قدر على عروض الخليل

بأوزانه وزحافاته وعلله أهلا لأن يدعى شاعرا بغض النظر عما فى شعره من مضمون التجربة وصدقها وأصالتها . ودخل الشعر بهذا المفهوم فى كل شيء حتى فى المجالات التى لا شأن للشعر بها . فأصبحنا نقرأ شعرا فى حقائق الجغرافيا ، والطب ، والفلك ، والتأريخ بالشعر ؛ فاستخدموه فى التأريخ للميلاد والوفيات وسائر الأحداث التى يرغب الشاعر فى تسجيلها [١] . بل وأصبحنا – بعد ولوعنا بالعروض – كما يقول ميخائيل نعيمة " نتراسل نظما، ونتصافح نظما ، ونشرب الخمر نظما ... ونستقبل أصدقاءنا نظما ؛ ونودعهم نظما ، ونهنئهم بعيد أو بمركز أو بمولود نظما . إلى أن لم يبق فى حياتنا ما ليس منظوما سوى عواطفنا وأفكارنا " [٢] .

وهكذا كان العروض بزحافاته وعلله وانشغال الناس به سببا – فى رأي ميخائيل نعيمة – فى انصراف كثير من الشعراء عن الشعر إلى النظم . وليس هذا فحسب . بل يرى ميخائيل نعيمة أن العروض وانشغال الناس به قد صرف الشعراء عن مواهب الخلق والإبداع فى مجالات النشاط الفكرى والفنى؛ فإليه يعود السبب فى عدم ظهور المسرحيات والروايات والاختراعات الفنية فى الأدب العربى . يقول ميخائيل نعيمة : " العروض لم يسئ إلى شعرنا فقط . بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام ؛ فبتقديمه الوزن على الشعر قد جعل الشعر فى نظر الجمهور صناعة إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعرا .

---

١ – اقرأ الغربال ١٠٩ : ١٢٠ .
٢ – الغربال ١١٩ .

وإذا أنَّ للشاعر منذ بدء التاريخ مقاما رفيعا بين قومه أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنه أقرب الموارد . وبذلك انصرفت أكثر مواهبنا إلى قرض الشعر فأفقنا اليوم ولا روايات عندنا ولا مسارح ولا علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات" [١] .

لذلك كله ينادى ميخائيل نعيمة بإلغاء الأنماط الموسيقية الناجمة عن عروض الخليل ؛ لأنها لم تعد تناسب ذوق العصر ، ولا تفى بمطالب التعبير عن حاجاته . فيجب إذن إلقاؤها وتبديلها بغيرها تكون أقدر على تلبية هذه المطالب والحاجات العصرية .

" ونحن نقول له : إن العروض بزحافاته وعلله لم يقعد بملكات الموهوبين من الشعراء عن التحليق فى أعلى سماوات الفن العظيم . ولا الأشكال الموسيقية المحددة ببحور الخليل قد وقفت جامدة عاجزة عن التعبير عن أدق حاجات الإنسان وقضايا نفسه ، ومشكلات وجوده حتى فى ذلك العصر الحديث الذى تغيرت فيه مفاهيم الأشياء تغيرا بعيد المدى . إذ ليس فى هذا العروض بموازينه وقوافيه وزحافاته وعلله خصائص فى طبيعته تصرف الناس عن الإبداع الحى الذى يبقى نابضا ومتجددا فى ضمير الزمن " [٢] .

إن عروض الخليل بأوزانه وقوافيه ورخافاته وعلله لم يقف حائلا بين عبقرية المتنبى وبين النفاذ إلى أعماق الضمير الإنسانى بأروع التجارب الشعرية

---

١ - الغربال ١١٩ .

٢ - حركة التجديد الشعرى فى المهجر ١٢١ ،١٢٢ .

وأحفلها بعناصر الفن الأصيل . ولم يكن قيدا يكبل ابن الرومى،وأبا تمام، والبحترى ،والشريف الرضى،وأبا فراس،وأبا العلاء المعرى،وغيرهم من كبار الشعراء العرب عن أن يجوبوا آفاق الفن الشعرى ، ويعبروا عن دواخل النفس الإنسانية ، بل إن هذا العروض بأوزانه وقوافيه وزحافاته وعلله لم يكن مانعا يمنع ميخائيل نفسه ومن معه من أدباء المهجر الذين حاربوا العروض الخليلى ، ونادوا بالتخلص منه أن ينظموا أروع القصائد وأمجدها . فلماذا يحارب ميخائيل نعيمة ومن معه العروض إذن ؟ ولماذا يحملونه مسئولية إخفاق الذين لم يحسنوا استخدام موسيقاه ، ولم ترتفع مواهبهم إلى درجة التعبير الشعرى الراقى ، فاكتفوا بالنظم دون الشعر ؟.

أن ميخائيل نعيمة يصر على أن يحمل عروض الخليل وأوزانه جريرة كل مصائب أدبنا العربى وأدبائنا العرب رغم إدراكه أن الذى يتحكم فى وجود النظامين ، وفى وجود الشعراء ليس هو الشكل الموسيقى ، وإنما هو مدى إحساس الشاعر بفنه وإدراكه لمفهومه ، وامتلاكه لوسائله وأدواته ، وتقديره لوظيفته ورسالته . يقول ميخائيل نعيمة: " إن فى الواحد منا ما فى الآخر من العواطف والأفكار وإن استيقظت فى بعضنا فقد تكون خرساء . وإنما فى بعضنا مستيقظة وناطقة . وإن العواطف والأفكار إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان ما تنطق به شعرا . وإن من استيقظت عواطفه وأفكاره ، وتمكن من أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعرا .

وإذ أن العواطف والأفكار هى كل ما نعرفه من مظاهر النفس فالشعر إذن هو لغة النفس . والشاعر هو ترجمان النفس " [١] .

إذن فالعروض الخليلى بأوزانه وقوافيه وزحافاته وعلله برئ مما اتهمه به ميخائيل نعيمة ، ولم يكن أبدا حائلا بين الشاعر وبين إبداعه الفكرى والشعورى . وليس فى العروض ما يفيد وجوب تقديم الشاعر الوزن على الشعر ؛ لأن مهمة العروض هى مهمة العلم الذى يضع القواعد لعدد من الظواهر والقضايا فيصنفها ويحدد القوانين التى تخضع لها صحة وفسادا دون أن يتجاوز ذلك إلى شيء من التقييم الجمالى أو الذوقى . أى إنه ليس من مهمة العروض أن يفصل فيما هو شعر من الناحية الفنية أو الجمالية . كما أن العروض لم يجعل الشعر صناعة يصبح المحيط بها شاعرا كما يقول نعيمة . بل إن الواقع يثبت أن كثيرا من الشعراء المجيدين البارعين فى قول الشعر لا يجيدون معرفة قواعد العروض ، ولا يعتمدون عليها فى نظمهم قدر ما يعتمدون على عواطفهم وحسهم الموسيقى . كما أن الذين يجيدون معرفة قواعد العروض لا يلزم بالضرورة أن يجيدوا استعمالها فى نظم أو فى شعر . وإنما المعول فى ذلك كله على وجود الطبع الفنى أو عدم وجوده . وقد أشار إلى ذلك ابن رشيق القيروانى قديما فقال بصدد حديثه عن أوزان الشعر : "والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها ؛ لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره . والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك

١ - الغربال ١١٥ .

يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن " [١] .

ومن الواضح أن كلام ميخائيل نعيمة فى تنديده هنا بمن يحرصون علـــى الشكل العروضى فى الشعر يتشابه إلى حد كبير بتنديده فى القضية السابقة بمـن يحرصون على الشكل اللغوى فى الشعر وفى الأدب عامة . ففى كليهما ثـورة على رعاية المظهر والاهتمام به على حساب اللباب والجوهر [٢].

ومن منطلق حملة ميخائيل نعيمة على العروض الخليلى بأوزانه وقوافيه وزحافاته وعلله يقسم الشعراء إلى ثلاثة أقسام تبعـــا لتمســـك كـــل منـــهم بالعروض وما فيه من زحافات وعلل،فيذكر أن " منهم من إذا قرأت لهـــم قصيدة فكأنك قرأت كل ما نظموه وما سينظمونه . هـــؤلاء هـــم شـــعراء الزحافات والعلل. ومن يطلب فى نظمهم شعرا كمن يبتغى عسلا من البصل .

ومنهم من تطالع لهم دواوين بكاملها فلا يستوقفك فيها سوى قصيـــدة أو قصيدتين أو بضعة أبيات مبعثرة هنا وهناك تبين رتقا جديدة على أثـــواب بالية . هؤلاء هم شعراء المصادفات . والشعر فيما ينظمون كقبضة من تبر فى ربوة من تراب .

غير أن من الشعراء من لا تقرأ لهم مطلعا حتى يستهويك ويستغويك فـتراك فى لحظة ، وعن غير قصد منك متنقلا من بيت إلى بيت ، ومـــن قصيـــدة إلى

---

١ – العمدة ١ / ١٣٤ .

٢ – ميخائيل نعيمة – د/ شفيع السيد ص ١١٢ بتصرف .

قصيدة . كأنك قد دخلت قصرا سحريا كل مقصورة منه قصر مستقل بذاته ، وكل باب يؤدى بك إلى باب . هؤلاء الشعراء هم الذين فى شعرهم مدى"[١].

والحقيقة أن العروض ليس هو المسئول عن تحويل الشعر عند بعض الشعراء إلى مجرد نظم لا فكر فيه ولا حياة كما يقول ميخائيل نعيمة . " كما أننا نعتقد أن تخلفنا فى الرواية والمسرح .وقصورنا فى ميدان الاختراع والاكتشاف يرجعان أيضا إلى الركود والتخلف الذي سببه الاحتلال العثمانى لشرقنا العربى سنين طويلة ، لا إلى التعلق بالعروض وصولا إلى الشعر كما يزعم نعيمة " [٢].

هذا ويتناقض كلام ميخائيل نعيمة هنا عن موسيقى الشعر والأوزان والقوافى مع ما قاله عن الشعر والشاعر ؛ حيث ذهب هناك إلى ضرورة الوزن فى الشعر لأنه حلقة الاتصال الكبرى بين الكون والشاعر . أما القافية فليست ضرورية فى الشعر ، لاسيما إذا كانت رتيبة مطردة الروى كالقافية العربية . يقول ميخائيل نعيمة هناك : " الوزن ضرورى . أما القافية فليست من ضروريات الشعر. لاسيما إذا كانت كالقافية العربية بروى واحد يلزمها فى كل القصيدة " [٣] .

---

١ – الغربال ١٤٤ .
٢ . ميخائيل نعيمة – د/ شفيع السيد ١١٤ .
٣ الغربال ٨٥ .

أما هنا فيذكر أنه " لا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر ... فـرب عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكـثر مما فى قصيدة من مائة بيت بمائة قافية " (١) .

فميخائيل نعيمة حينما تصور أن العلاقة بين الشاعر والحياة هى علاقة نغم وموسيقى تتردد أصداؤها فى نفسه قرر أن التعبير عن هذه العلاقة لا يمكن أن يكون إلا بكلام موزون . ومن هنا كان الوزن عنده ضروريا فى الشعر . أما حين ينسى هذه العلاقة ويتحدث عن العروض وعن الزحافات والعلل يرى أن الوزن ليس ضروريا فى الشعر ، وما هو إلا كالمعابد والطقوس بالنسبة للصلاة .وهنا نجد أنفسنا أمام رأيين متعارضين فى قضية الوزن الشعرى عند ميخائيل نعيمة . ومن أقواله فى ذلك قوله ": لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة . فكما أنهم يتأنقون فى زخرفة معابدهم لتأتى لائقة بجبروت معبودهم هكذا يتأنقون فى تركيب لغة النفس لتأتى لائقة بالنفس. وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب ، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافى بل بدقة ترجمة عواطفها وأفكارها ....

فلا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر . كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة " (٢) .

---

١ – الغربال ١١٦ .
٢ – الغربال ١١٥ ، ١١٦ .

إن موقف ميخائيل نعيمة ومن يرى رأيه فى هذه القضية – ومثلها قضية التحرر اللغوى – ناتج عن سوء الظن بالتراث العربى والإيمان بعدم صلاحيته للتعبير عن الحياة العصرية ، وبعدم قدرته على التكيف مع مقتضياتها وحاجاتها. وهى فكرة بعيدة عن الصواب والإنصاف . بيد أنه من الجائز أن يكون موقف ميخائيل نعيمة من الوزن والقافية هو " رد فعل للإسراف فى تقدير الوزن والاعتداد به فى تقييم الشعر ومحاولة لبيان قيمته الحقيقية فى كونه لاحقا بالشعر بقصد التناسق والتوازن فى التعبير عن العواطف والأفكار . وبذلك يتكيف بالشعر ولا يتكيف الشعر به . كما أنه من الجائز أن يكون الوزن الذى ثار عليه هو الوزن التقليدى الموروث بصورته الرتيبة الصارمة التى تحد من انسياب الشاعرية وتدفقها . أما الوزن الذى ارتضاه فهو ذلك الذى يلتزم بنظام معين – وإن اختلف عن أنظمة الخليل – بما يحقق حرية الشاعر وتناسق النغم فى آن واحد " (١).

وعلى كل فقد عرفنا . " أن التطور فى موسيقى الشعر ليس أمرا ممنوعا ولا مستحيلا . بل إنه يصبح أمرا محتوما إذا وجدت ظروفه الطبيعية الموجبة له. وقد قامت فى التاريخ حركات من ذلك التطور منها حركة الموشحات ، والبند العراقى ، والشعر المرسل ، والشعر المهجرى ، والشعر الحر . ولكنها لم تشكل عنصر مقاومة ذا خطر بالنسبة للشكل الموسيقى القديم الذى ظل برغمها جميعا محتفظا بكل ما فيه من قوة وصلابة . وقد تنتهى بعض هذه

١ – ميخائيل نعيمة – د/ شفيع السيد ١١٥.

الحركات ، وأغلب الظن أنه سينتهى بعضها الآخر ، ويبقى ذلـــك الشـــكل ليواصل مسيرته بكفاءته المتجددة التى لم تتخلف يوما عـــن ركـــب الحيـــاة . والتفسير المنطقى لهذا هو أن كل ظاهرة جديدة لا تحمل فى ضميرها أســـباب بقائها فإنها لا يمكن أن تعيش " (١).

ونحن لا نرضى عن مهاجمة ميخائيل نعيمة لعروض الخليل والتهكم به لا حبا فى العروض من أجل العروض ذاته . بل لدوره فى الموسيقى الشعرية الـــتى تعتبر من المقومات الأساسية التى إذا افتقدها فقد أهم خاصية تميزه عن النـــثر الفنى .

١ – حركة التجديد الشعرى فى المهجر ١٢٩،١٣٠.

— ٤ —

التجربة الشعرية

" يقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر فى أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه . وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فنى لا إلى مجرد مهارته فى صياغة القول ليبعث بالحقائق أو يجارى شعور الآخرين لينال رضاهم....

والشاعر الحق هو الذى تتضح فى نفسه تجربته ، ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيبا قبل أن يفكر فى الكتابة . والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا فى أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجى . فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التى تتمثل فى النفس أو فى الفرد إزاء الأحداث التى تحيط به . بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو لأكثر الناس . وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها . إذا أن الصورة الشعرية وما تتضمنه من إيحاء أقوى تعبيرا وأثرا .

والشاعر يعبر فى تجربته عما فى نفسه من صراع داخلى سواء كانت تعبيرا عن حالة من حالات نفسه هو ، أم عن موقف إنسانى عام تمثله " [1] .

---

١ – النقد الأدبى الحديث – د/ محمد غنيمى هلال – ص ٣٨٣ .

ولابد من أن يتوافر فى التجربة الشعرية صدق الوجـــدان ؛ فيعـبر الشاعر فيها عما يجده فى نفسه ويؤمن به .

وفيما يتصل بالتجربة الشعرية فى كتاب الغربال تحدث ميخائيل نعيمـة عن عملية الإبداع الشعرى بمراحلها الثلاثة والتى تبــدأ بمعايشـة الشـاعر للتجربة، والتى تسمى بمرحلة الامتزاج الذى يحدث بين عالم النفس وعالم الحس من خلال موقف من المواقف التى تستجيش عواطف الشاعر ، وتستثير كوامن إحساسه . وتبدأ العلاقة النفسية بينه وبين هذا الموقف .

وتؤدى هذه المعايشة – سواء طالت أم قصرت – إلى المرحلـة التاليـة وهى مرحلة الامتلاء النفسى ، وتكون الرؤية الشعرية إزاء الموقف الخـارجى . وحينما نصل إلى هذه المرحلة تكون وسائل التعبير والإفصاح عن التجربة قـد استجمعت نفسها داخل إطار معين لنقل هذه الرؤية الشعرية إلى كلام يسـمع ويقرأ . فإذا عبر الشاعر عن رؤاه بألفاظ وعبارات – وهى المرحلة الثالثـة – تكون عملية الإبداع الفنى قد اكتملت مراحلها .

وقد عبر ميخائيل نعيمة عن مراحل هذه العملية وتلازمها فقـال :" إن روح الشاعر تسمع دقات أنباض الحياة ، وقلبه يردد صداها ، ولسانه يتكلـم بفضلة قلبه . تتأثر نفسه من مشهد يراه أو نغمة يسمعها فتتولد فى رأسه أفكار ترافقه فى الحلم واليقظة .فتمتلك كل جارحة من جوارحه حتى تصبح حمـلا يطلب التخلص منه . وهنا يري نفسه مدفوعا إلى القلم ليفسح مجالا لكل مـا يجيش فى صدره من الانفعالات ، وفى رأسه من التصورات .ولا يستريح تمامـا

حتى يأتي على آخر قافية فيقف هناك وينظر إلى ما سال من شفرتي قلمه ، كما تنظر الأم إلى الطفل الذى سقط من بين أحشائها . أمامه فلذة من ذاته ، وقسم من كيانه"[١].

وهكذا لخص ميخائيل نعيمة بكلامه السابق المراحل الثلاث لعملية الإبداع الشعرى . وهى : معايشة التجربة ، والانفعال العميق بها وتكون الرؤية الشعرية ، ثم التعبير الجميل عن هذا الانفعال [٢] .

" ونحسب أن هذا التصور لعملية الإبداع فى الشعر مع بساطته عن التفلسف لا يقل شأنا عما يسميه النقد الحديث بالتجربة الشعرية . فما يتطلبه هذا النقد هو رجوع الشاعر فى تجربته اقتناع ذاتى ، وإخلاص فنى يشبه إخلاص الصوفى لعقيدته . مما يستدعى تمام التفاته إلى تجربته ، واستغراقه فى تأملها . وهذا ما رأيناه واضحا عند نعيمة .

كذلك يعول النقد الحديث على ضرورة اتضاح جوانب التجربة الشعرية فى نفس الشاعر ، ووقوفه على عناصرها بفكره ، وترتيبها حتى تخرج كاملة مستوفاة " [٣] .

وقد أشار ميخائيل نعيمة إلى اتضاح جوانب التجربة الشعرية فى نفس الشاعر ووقوفه على عناصرها حين مثل عملية الإبداع الشعرى بحمل الجنين :

---

١ – الغربال ٨٦ .
٢ – انظر : حركة التجديد الشعرى فى المهجر ٦٠ ، ٦١ .
٣ – ميخائيل نعيمة – د/ شفيع السيد ٧٦ .

فإذا نسق الشاعر أفكاره ، واستطاع أن يمنحها مقومات الحياة لفظتها نفسه ، كما تدفع الحامل الجنين من أحشائها عند اكتمال الحمل . وكما أن الحامل قد تجهض وتعود فتحمل ، كذلك نفس الشاعر كثيرا ما تلفظ عواطفها وأفكارها قبل الأوان فتكون تجربته ناقصة مشوهة [١] .

كما أن فى كلام ميخائيل نعيمة السابق ما يشير إلى ما يسمى فى النقد الحديث بـ (لحظة الإبداع) . " وهى اللحظة التى تتوهج فيها أحاسيس الشاعر بتجربته ، وتتضح عواطفه إزاءها نضجا لا يحتمل معه مزيدا من الانتظار . لأنه يحس – آنذاك – ما تحس به الأم ساعة المخاض . فهى لا تستريح إلا بإفراغ وليدها . وكذلك الشاعر حينما يصل إلى قمة معاناته فإنه لا يستريح إلا بإفراغ ما فى نفسه . وذلك هو الخلق الفنى "[٢].

والشاعر الذى تمر بنفسه التجربة بالخطوات الثلاث السابقة ، وتأتى تجربته نتيجة إحساس داخلى صادق هو الشاعر . أما الذى يعتمد على حسن الصياغة دون أن يعانى فى نفسه حرارة الانفعال ، ويعبر بما يعبر تقليدا منه لغيره فليس بشاعر وإنما هو نظام . ومن هنا كان تفريق ميخائيل نعيمة بين الشاعر والنظام مما يتصل بحديثه عن التجربة الشعرية وتعبير الشاعر عنها . فالشاعر يعبر عن تجربته نتيجة إحساس صادق يصغى فيه إلى نبض الحياة وترديد صداها فى قلبه . فإلهامه من داخله ، ووحيه من ذات نفسه ، ولا يأخذ القلم ليعبر عن

---

١ – ميخائيل نعيمة – د / شفيع السيد ٧٦ .
٢ – حركة التجديد الشعرى فى المهجر ٦٢ .

تجربته " إلا مدفوعا بعامل داخلى لا سلطة له فوقه " [١] .

أمّا النظام فهو الذى يعتمد فى شعره على حسن الصياغة وجودة السبك دون أن يعانى فى نفسه حرارة الانفعال ، أو يحس بصدق التجربة . فهو " يأخذ قلما وقرطاسا ثم يبدأ بوخز دماغه وقريحته عله يتمكن من أن يهيجهما ولـــو قليلا . غايته لا أن يترجم عن عواطف ، أو أن يعبر عن أفكار ، بل أن ينظـــم قصيدة " [٢] .

١ - الغربال ٨٦ .
٢ - الغربال٨٦ .

— ٥ —

نقد الرواية التمثيلية

تعرض ميخائيل نعيمة لقضية الازدواج اللغوى فى حياتنا من خلال نقده للغة الحوار فى المسرح وجواز استعمال العامية فى تمثيلنا ومسارحنا .

لقد كتب ميخائيل نعيمة مسرحية (الآباء والبنون) عام ١٩١٦م وكتب حولها وحول المسرح والتمثيل فى الأدب العربى مقالا فى الغربال بعنوان (الرواية التمثيلية العربية) . وتحدث فيه عن تقدم فن الرواية التمثيلية فى الآداب الغربية ، وأنها رافقت هذه الآداب منذ نشأتها حتى اليوم ، وأصبحت ركنا من أركانها ، وأقام لها الغرب المعاهد التمثيلية ، والمسارح التى تعرض للجمهور مشاهد مما يراه الناس فى حياتهم اليومية ، وينقل فيها المؤلفون والممثلون — الأولون بأفكارهم والآخرون بأصواتهم وأحاسيسهم وحركاتهم — ما يدور على أرض الحياة من أحداث .

أما نحن فلا نزال ننظر إلى الممثل نظرنا إلى البهلوان . وما نزال ننظر إلى الممثلة نظرنا إلى عاهر . وما نزال ننظر إلى التياترو على أنه مقصف ، وإلى التمثيل على أنه نوع من القصف واللهو . وشعبنا العربى لم يدرك بعد أهمية فن التمثيل فى الحياة ؛ لأنه لم ير بعد روايات تمثل أمامه مشاهد من حياة يعرف ألفها وياءها . واللوم يعود فى المقام الأول على كتابنا لا على الشعب ؛ لأنهم لم يقدموا إلى الشعب من الروايات التمثيلية عدا بعض الروايات المعربة الغربية

عنه ، البعيدة عن أذواقه ، القصية عن مداركه . ولذلك قام ميخائيل نعيمة بكتابة هذه الرواية (الآباء والبنون) وذكر فى تقديمه لها أن الازدواج فى اللغة هى المشكلة الأولى التى يواجهها مؤلفو مثل هذه الروايات . " فنحن نكتب بلغة ، ونتعامل ونتفاهم بلغة أخرى . الأولى عربية فصيحة تستخدم فى أغراض التعليم والثقافة على مستوى قومى يضم البلاد العربية بأسرها . والأخرى عامية يتعامل بها الناس فى الحياة اليومية . وهى ذات صبغة محلية أو إقليمية ؛ حيث تختلف من بلد عربى إلى بلد عربى آخر . بل تختلف أحيانا داخل البلد الواحد من منطقة إلى أخرى .

وقد بدا أثر هذا الازدواج بصورة حادة فى الأعمال المسرحية والقصصية ، من حيث إنها تحاول الإيهام بواقع حى لفرد أو مجموعة أفراد بكل ما ينبض به هذا الواقع من أحداث ووقائع . ومن ثم يمثل الحوار فيها عنصرا أساسيا من عناصر الأداء الفنى . وهنا تأتى المشكلة : كيف تعبر الشخصية عن أفكارها ومشاعرها وسائر ما تريد التعبير عنه ؟ وبعبارة أخرى كيف تتحاور الشخصية مع بقية الشخصيات الأخرى ؟ أتلتزم جانب الفصحى ، أم تتحدث بلغة حياتها اليومية التى اعتادت التفاهم والتعامل بها ؟ " [1] .

ومن ثم كانت أكبر عقبة صادفت ميخائيل نعيمة فى تأليف رواية (الآباء والبنون) وسوف يصادفها كل من يطرق باب تأليف مثل هذه الروايات " هى

---

١ – ميخائيل نعيمة – د/ شفيع السيد ١٠٥ .وانظر الغربال ٣١ :٣٣.

اللغة العامية ، والمقام الذى يجب أن تعطاه فى مثل هذه الروايات " [١] . هـل يسمح لنفسه باستخدامها على لسان شخصياته لتكون معبرة تعبيرا حقيقيا عما يدور فى الواقع ويتصادم بذلك مع دعاة الفصحى والمتعصبين لها ؟ أم يلتزم باللغة الفصيحة ويبتعد بروايته وأشخاصها عن الواقع الذى يعيشه النـاس فى الحياة ؟.

وأبدى ميخائيل نعيمة رأيه فى هذه المشكلة وقال بأن لغـة الحـوار فى الرواية ينبغى أن تدور بين الفصحى والعاميـة وفقـا لمقتضـى مسـتويات الشخصيات الثقافية . وقال فى ذلك : " فى عرفى – وأظن الكثيرين يوافقوننى على ذلك – أن أشخاص الرواية يجب أن يخاطبونا باللغة التى تعودوا أن يعبروا بها عن عواطفهم وأفكارهم . وأن الكاتب الذى يحاول أن يجعل فلاحا أميـا يتكلم بلغة الدواوين الشعرية والمؤلفات اللغوية يظلم فلاحه ونفسـه وقارئـه وسامعه . لا بل يظهر أشخاصه فى مظهر الهزل حيـث لا يقصـد الهـزل ، ويقترف جرما ضد فن جماله فى تصوير الإنسان حسبما نراه فى مشاهد الحيـاة الحقيقية . هناك أمر آخر جدير بالاهتمام متعلق باللغة العامية – وهو أن هـذه اللغة تستر تحت ثوبها الخشن كثيرا من فلسفة الشعب واختباراته فى الحيـاة ، وأمثاله واعتقاداته التى لو حاولت أن تؤديها بلغة فصيحة لكنت كمن يـترجم أشعارا وأمثالا عن لغة أعجمية " [٢] .

---

١ – الغربال ٣٣ .
٢ – الغربال ٣٣ ، ٣٤ .

غير أن ميخائيل نعيمة وإن رأى إباحة استخدام اللغة العامية فى الحوار التمثيلى والمسرحى فإنه قد فطن إلى خطورة ذلك على اللغة الفصحى التى ينبغى ألا نهملها أو نسيء إليها بحجة أن لغة المسرح ينبغى أن تعبر عن الواقع الذى يعيشه الناس . يقول فى ذلك : " الرواية التمثيلية من بين كل الأساليب الأدبية لا تستطيع أن تستغنى عن اللغة العامية .إنما العقدة هى أننا لو اتبعنا هذه القاعدة لوجب أن نكتب كل رواياتنا باللغة العامية . إذ ليس بيننا من يتكلم عربية الجاهلية أو العصور الإسلامية الأولى . وذلك يعنى انقراض لغتنا الفصحى . ونحن بعيدون عن أن نبتغى هذه الملمة القومية : فأين المخرج ؟ .

عبثا بحثت عن حل لهذا المشكل . فهو أكبر من أن يحله عقل واحد . وجل ما توصلت إليه بعد التفكير هو أن أجعل المتعلمين من أشخاص روايتى يتكلمون لغة معربة . والأميين اللغة العامية . لكنى أعترف بإخلاص أن هذا الأسلوب لا يحل العقدة الأساسية فالمسألة لا تزال بحاجة إلى اعتناء أكبر رجال اللغة وكتابها " [١] .

ونحن مع ميخائيل نعيمة فى جواز التسامح فى استعمال اللغة العامية فى الحوار فى الرواية التمثيلية ؛ لأن الرواية التمثيلية من بين كل الفنون الأدبية لا تستطيع أن تستغنى عن اللغة العامية كما يقول ميخائيل نعيمة . ولكن ينبغى أن نقتصر فى ذلك على ما يستوجبه المقام ويستدعيه المستوى الثقافى للشخصية فى الرواية . بحيث يتكلم المتعلمون من أشخاص الرواية باللغة

---

١ – الغربال ٣٤ . ٣٥ .

الفصحى المعربة ، ويتكلم الأميون اللغة العامية ، كما يذكـــر نعيمـــة . وألا يستغل المؤلفون هذا التسامح فى جعل كل أو معظم أحداث وعبارات الروايـــة أشد تناسبا مع العامية . بهدف زيادة انتشارها وذيوع صيتـــها . وفى الوقـــت نفسه نتمنى لو عمل علماء اللغة وباحثوها ، وأعضاء المجامع اللغوية فى العـــالم العربى على تيسير قواعد الفصحى وتنمية مفرداتها حتى تضيق هوة الخلاف بين لغة الكتابة ولغة الحوار والحديث ، وتتولد لغة بسيطة سهلة لا تخرج عن إطـــار القواعد العامة للفصحى وتتمشى مع قواعدها وأصولها بعيدا عن الخلافـــات والمذاهب والآراء فى القواعد اللغوية ، وبعيدة عن التقعر والتشـــدد اللغـــوى حتى يكون من السهل على أشخاص الرواية استعمالها . ويكون من الســـهل – فى الوقت نفسه – على الجمهور فهمها وعدم الإحساس بصعوبتها .

أما فى الروايات المترجمة والروايات التاريخية فمن الأفضل الالتزام فيـــها بالفصحى ؛ لأنها لا ترتبط فى وعى القارئ العربى بلهجة معينـــة . ومـــن ثم لا يرى فى استعمال الفصحى تزييفا للواقع أو إهدارا له [1] .

---

١ – اقرأ فى ذلك كتاب : التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى للدكتور بدوى طبانـــة – ص ٢٤١ : ٢٥٥ .

الفصل الثالث

قضايا نقدية انفرد بها الديوان عن الغربال

بعد أن تحدثنا عن أبرز القضايا التى تناولها ميخائيل نعيمة فى كتاب الغربال، ولم يشر إليها أو يتحدث عنها – تقريبا – مؤلفا الديوان، نذكر فى هذا الفصل أن هناك بعض القضايا التى انفرد بها الديوان عن الغربال – أشار إليها العقاد والمازنى وذكرا فى الديوان بعض ما يتعلق بها، وإن لم يتحدثا عنها حديثا موضوعيا منظما . ولكن قارئ الديوان يحس بها ويستخلص بعض جوانبها من بين ومضات النقد التطبيقى كما هى العادة فى معظم قضايا النقد الأدبى فى كتاب الديوان . وفيما يلى أبرز القضايا النقدية التى نفرد بها الديوان عن الغربال .

– ١ –

قضية السرقات الشعرية

ذكر ابن رشيق أن السرق فى الشعر هو " ما تقل معناه دون لفظه ، وأبعد فى أخذه .... وذكر أن السرق إنما هو فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر ، لا فى المعانى المشتركة التى هى جارية فى عاداهم ، ومستعملة فى أمثلة محاوراهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذى يورده أن يقال إنه أخذه من

غيره[١] "

وقضية السرقات الشعرية من أكبر القضايا التى تناولهـا النقـد الأدبى العربى . وقد أطال النقاد العرب القدامى منهم والمحدثون فى الحديث عنـها ، كما فعل أبو هلال العسكرى فى الصناعتين وفى ديوان المعانى ، والآمـدى فى الموازنة، والقاضى الجرجانى فى الوساطة بين المتنبى وخصومه ، وابن الأثـير فى المثل السائر ، والدكتور بدوى طبانة فى كتابه السرقات الأدبية ... وغـيرهم كثيرون . ونكتفى من أقوالهم فى هذه القضية ببعض كلام الجاحظ – وهو مـن أوائل من أشار إليها من النقاد العرب – فقال [٢] :

" ولا يعلم فى الأرض شاعر تقدم فى تشبيه مصيب تـام ، وفى معـنى عجيب ، أو فى معنى شريف كريم . أو فى بديع مخترع إلا وكل من جاء مـن الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضـه أو يدعيـه بأسره. فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكا فيـه . كـالمعنى الذى تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم . ولا يكون أحـد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه . أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال إنه خطر على بالى من غير سماع كما خطر على بال الأول " .

وقد أسرف بعض النقاد فى الحديث عن هذه القضية حتى رأوا السـرقة

---

١ – العمدة ٢٨١/٢ .
٢ – الحيوان ٣١٢/٣ .

فيما لا سرقة فيه لأنه عام مشترك .

وقد أشار العقاد إلى هذه القضية فى الديوان من خلال نقـــده لشــعر شوقى ،وبحثه عن سرقاته . واتهمه بالتقليد لغيره فى كثير من المعـــانى ، بـــل وسرقته لكثير من معانى غيره .

ومن أمثلة السرقات الشعرية فى شعر شوقى فى رأى العقاد فى قصيدتــه فى رثاء محمد فريد :

والغبارُ الذى على صفحتيْهَا   دورانُ الرَّحَى على الأجسادِ

فيرى العقاد أنه مسروق من قول أبى العتاهية :

النــــاسُ فى غَفَــلاتِهِمْ   ورحَى المنيةِ تطحَـــــنُ [(١)]

والاتفاق بين البيتين إنما هو فى بعض اللفظ وفى طرف بعيد من المعــنى . فقد مثّل أبو العتاهية فناء الأعمار بالطحن ، وافترض للطحن رحى ، وجعـــل المنية هى الطاحنة . أما شوقى فقد مثل الغبار على صفحتى الأرض بـــدوران الرحى على أجساد البشر . وبيت شوقى ليس فيه ما يعيبه خلافا لما وسمه بـــه العقاد ؛ فقد صور الغبار الذى يتجدد بفعل الرياح وفناء ما تهب عليـــه مـــن الكائنات بدوران الرحى على ما تنزل عليه من الأجساد .وصور بهذا الغبار فى صورة شيء له قوة هائلة تقضى على ما تنزل به وتفنيه ، وهو بهذا ليس شـــيئا

---

١ - الديوان ١/١٨ .

هينا كما يتوهم الكثيرون .

كما جعل العقاد قول شوقى فى القصيدة ذاتها متحدثا عن نعش محمد فريد :

لو تركتُم لها الزِّمامَ لجاءَتْ　　　وحدَها بالشهيدِ دارَ الرشادِ

مأخوذا من قول البحترى :

ولو أن مشتاقاً تكلَّفَ فوق ما　　　فى وسْعِهِ لسَعَى إليك المنبرُ (١)

ولعمرى – إن كان هناك صلة بين البيتين – إن بيت شوقى أقوى دلالة على شدة حب الشهيد لمصر حتى بعد وفاته . حتى لو ترك حاملو النعش نعشه يمشى وحده لما أخطأ طريقه إلى مصر التى كان يحبها ويهواها . وإنزال العقاد من بيت شوقى هذا منقوض باستخدام الشاعر لفظ (لو) فى أول البيت.

وجعل العقاد وقول شوقى فى نفس القصيدة :

لُبَدٌ ساقه الرَّدَى وأظن النسرَ من سهمِهِ على ميعادِ

مسروقا وليس لشوقى فيه سوى فضل السرقة (٢) . ورغم أن العقاد لم يذكر البيت الذى ادّعى أن شوقى أخذ المعنى منه فإنى أرى أن المعنى الذى يحمله

---

١ – الديوان ١/ ٢٠ .
٢ – الديوان ١/ ٢٤ .

بيت شوقى معنى عام يخرج فيه ناظمه من باب السرقة . فمعنى البيت أن الموت يقضى على كل حى فى هذه الدنيا لا ينجو من سهمه أحد حتى ولو امتد بـــه العمر إلى حين .

ومن سرقات شوقى فى رأى العقاد تلك الأبيات التى ذكرها شـــوقى فى قصيدته فى رثاء مصطفى كامل ، والتى تحدث عنها العقاد تحت باب التقليـــد ، فقال :" وأعز أبيات هذه المرثاة على المعجبين بها مسروقة مطروقـــة . فـــهذا البيت :

فارفَعْ لنفسِكَ بعد موتك ذكرَها   فالذكـــرُ للإنسانِ عمرٌ ثانِ

مقتضب من بيت المتنبى :

ذكرُ الفتى عمرُه الثانى وحاجتُه   ما فاته وفضولُ العيشِ إشغَالُ

وهذا البيت :

والخلقُ حولَك خاشعون كعهدِهِمْ   إذ ينصتون لخطبةٍ وبيـــــانِ

شوه فيه معنى أبى الحسن الأنبارى فوق تشويهه ؛ وذاك حين يقـــول فى رثاء الوزير أبى طاهر الذى صلبه عضد الدولة :

كأنَّـــك قائمٌ فيهم خطيبـــًا   وكلُّهُـــمُ قيامٌ للصـــلاةِ

ونقول شوهه لأن الخطيب لا يخطب الناس وهم سائرون به ، وإنما يفعل ذلك اللاعبون فى المعارض المتنقلة.

وقوله :

أو كان يُحمل فى الجوانح ميِّتٌ حملوكَ فى الأسماعِ والأجفانِ .

مأخوذ من بيت ابن النبيه فى قصيدته التى لم تبق صحيفـــة لم تستشـــهد بمطلعها :

النَّاسُ للموتِ كخيلِ الطرادْ فالسابقُ السابقُ منها الجوادْ

والبيت هو :

دُفِنْتَ فى التُّربِ ولو أنصفوا ما كنتَ إلا فى صميمِ الفؤادْ

وقوله :

أو كانَ للذكرِ الحكيمِ بقيَّةٌ لم تأتِ بعدُ رُثيتَ فى القرآنِ

منظور فيه إلى بيت المعرى :

ولو تقدَّم فى عصرٍ مضى نزلَتْ فى وصفِهِ معجزاتُ الآىِ والسُّوَرِ

وهذا البيت :

أوَصِيغَ من غررِ الفضائلِ والعُلا كفنٌ لبستَ أحاسنَ الأكفانِ

من قول مسلم بن الوليد :

وليس نسيمُ المسكِ ريًّا حنوطُه ولكـــنه ذاك الثناءُ المخلفُ

وربما سرق شوقى ما لا يستحق أن يسرق . فهذه شطرته :

لَمّا نُعيتَ إلى الحجازِ مشى الأَسَى

أليست هى شطرة الشريف الرضى فى إحدى همزياته :

لما نعاكَ الناعيانِ مشى الجَوَي

وكذلك هذه الشطرة :

إنَّ المنيةَ غايةُ الإنسانِ

هى من قول الشريف أيضا :

إنَّ المنيةَ غايةُ الإبعادِ

وكأن القافية صدته عن انتهاب الشطرة كلها فعاد إليها فى رثاء فريد إذ قال :

مَنْ دَنَى أو نأَى فإن المنايا غايةُ القربِ أو قصارَى البعادِ

فأتم الغنيمة فى قصيدتين (١) .

ونتفق هنا مع العقاد فى وجود بعض أوجه الشبه بين أبيـــات شـــوقى والأبيات التى ذكرها العقاد من أقوال السابقين . ولكننا لا نتفق معه فى إنزالـه من قدر بعض أبيات شوقى السابقة ؛ فبيت شوقى :

والخلقُ حولكَ خاشعون كعهدِهِمْ إذ يُنصِـــتون لخطبةٍ وبيانِ

ليس مشوه المعنى كما يقول العقـــاد ؛ لأن شـــوقى أراد أن يبـــين أن

١ – انظر الديوان ١٤٨/٢ : ١٥٠ .

المشيعين لجثمان الفقيد كانوا يسيرون وهم خاشعون منصتون كعهدهم مع الزعيم فى حياته وقت استماعهم لخطبة من خطبه . ولم يقصد شوقى كما فهم العقاد من أنهم خشعوا وقت تشييعهم جثمانه لأنهم يستمعون لخطبة منه وهم سائرون . كما أن معنى بيت شوقى :

أو كان يَحْمِلُ فى الجوانحِ مَيِّتٌ حملوكَ فى الأسماعِ والأجفانِ

ليس مرذولا كما يذكر العقاد ، وإنما هو تجسيم رائع لمدى حب الناس للزعيم مصطفى كامل ومدى عشقهم لكلامه وشخصه .

ومن إشارات العقاد إلى بعض سرقات شوقى إشارته إلى بيته فى رثاء الأميرة فاطمة :

فاطمُ من يُولَد يَمُتْ المهدُ جسرُ المقبرةْ

حيث جعله مسبوقا بقول أبى العتاهية :

وعبروا الدنيا إلى غيرِها فإنما الدُّنيا لهم مَعْبَرُ

وبقول أبى العلاء المعرى :

حياةٌ كجسرٍ بين موتين : أولٍ وثانٍ وفقدُ المرءِ أن يُعبرَ الجسرُ

ويقول محمود الوراق – وهو أوضح وأوجز :

اغتنِمْ غفلةَ المنيةِ واعلَمْ إنما الشيبُ للمنيةِ جسرُ(١)

---

١ – الديوان ١٦٨/٢.

ومع صلة بيت شوقى بالأبيات المذكورة كما يقول العقاد إلا أنه لا يدخل فى باب السرقة لشيوع المعنى وتداوله . وقد أشار العقاد نفسه إلى هذا حين قال :" وهو معنى متوارد عليه "[1] . وهذا ما ينفى الاتهام بالسرقة فى عرف النقاد .

أما المازنى فلم يشر فى الديوان إلى شيء يتصل بهذه القضية إلا فى موضع واحد فى حديثه عن السهولة البالغة التى تؤدى إلى النعومة والأنوثة فى أسلوب المنفلوطى .ففى حديثه عن هذه السمة فى شعر بعض الشعراء السابقين أورد أبياتا من شعر الشريف الرضى التى اتسمت بحلاوة الطبع ، ونص على إغارة الطغرائى عليها . وذكر فى هذا المقام أن قول الطغرائى :

يا صاحبىَّ أعينَانى على كَلَفى ... بمن تناوَمَ عن ليلى ولم أَنَمِ

مأخوذ من قول الشريف الرضى:

قَدَرْتَ منها بلا رقيبٍ ولا حَذَرٍ ... على الذى نامَ عن ليلى ولم أَنَمِ

كما ذكر أن الطغرائى قد سطا على بيتى الشريف الرضى فى وصف ليلته مع فتاته :

وأمست الريحُ كالغَيْرَى تجاذبُنَا ... على الكثيبِ فضولَ الريطِ واللمَمِ

يشى بنا الطِّيبُ أحيانًا وآونةً ... يضيئنا البرقُ مجتازًا على إضَمِ

---

١ - الديوان ١٦٨/٢ .

وصاغهما فى أربعة أبيات فقال :

بِتنا وباتَ الصَّبا وَهْنــاً يغازلُنا وفرشُنا الرملُ وشته يدُ الدِّيَمِ

والليلُ يكتُم سرِّى والصبا كَلِفٌ بنشــرِ ما كادَ تطويه يدُ الظُّلَمِ

يا نفحةَ الريحِ باتت بين أرحُلِنا بالجزعِ تسلك بين العُذْرِ واللِّمَمِ

نبهتِ طيباً وأغريتِ الوشاةَ بنا يا حــبَّذا أنتِ لو لم تقتدِى بِهِم

وذكر أيضا أن قول الشريف الرضى :

وأكتمُ الصبحَ عنها وَهْى غافلةٌ حتى تَكَلَّمَ عصفورٌ على عَلَمِ

قد وضعه الطغرائى فى بيته المنحوس :

وغابَ عنا غرابُ البينِ ليلتَنا فنابَ عنه عُصيفيرٌ على عَلَمِ

كما أن قول الشريف الرضى :

يُوَلِّعُ الطلَّ بردَيْنا وقد نَسَمتْ رويحةُ الفجرِ بين الضالِ والسَّلَمِ

قد مسخه الطغرائى فقال :

وآذنتنا بقربِ الفجرِ ناشئةٌ باتت تحرِّشُ بين الضالِ والسَّلَمِ

وقول الشريف الرضى :

بتنا ضجيعيْن فى ثوبَىْ هَوىً وتُقًى يلفُّنا الشوقُ من فرعٍ إلى قَدَمِ

قلده فيه الطغرائى وجاء ببيت سخيف حاول فيه أن يصف عفته فقال :

ورقَّ لى قلبُه القاسِى ولكننى   مــما أريدُ فما آثمُ ولم أُلَمِ

وقول الشريف الرضى :

ولا استجدَّ فؤادى فى الزمانِ هوًى   إلا ذكرتُ هوَى أيامِنا القِدَمِ

قلده فيه الطغرائى فأخفق وقال :

أريدُ أن أستجدَّ الحبَّ بعدَهمُ   والحبُّ وقفٌ على أحبابِنا القِدَمِ

كما أن قول الشريف الرضى فى غير القصيدة التى منها الأبيات السابقة:

أنتِ النعيمُ لقلبى والعذابُ له   فما أمرَّكِ فى قلبى وأحلاكِ

قد مسخه الطغرائى وخلط فقال :

طابَ الهوى فى الجَوى حتى أَنِسْتُ به   فهو المرارةُ يحلو طعمُها بفمِى(١)

وأرى المازنى موفقا فيما ذكره هنا فى الموازنة بين أبيات الشريف الرضى وأبيات الطغرائى ، والقول بتقليد الطغرائى فى أبياتــه المذكــورة للشــريف الرضى. والفرق بين أقوال الشاعرين يتضح بمجرد قراءة أبيات الشــاعرين . فشتان بين كل بيت من أبيات الشريف الرضى ونظيره من شعر الطغرائى كما يذكر المازنى .فأبيات الشريف الرضى مستقيمة المعــنى والأداء ، وأبيــات الطغرائى لا يسيغها المرء إلا بعناء . مما يمكن معه وصــف أبيــات الشــريف

---

١ - الديوان ٨٧/٢ :٨٩ .

الرضى بالحلاوة دون أبيات الطغرائى التى وسمت بالتكلف [(١)].

هذا عما يتصل بقضية السرقات الشعرية فى الديوان . أمـــا ميخـــائيل نعيمة فلم يشر إلى شيء يندرج تحت هذه القضية فى كتاب الغربال ، غير مـــا يتصل بحملته القوية على التقليد والمقلدين فى الأدب العربى بعامة ، والتى أشار إليها فى مواضع عدة من الغربال وخاصة فى مقاله (الحباحب) .

---

١ – انظر الديوان ٨٩/٢.

-٢-

قضية الطبع والصنعة

وهى من القضايا التى أثيرت قديما فى النقد الأدبى العربى ، فقد تحدث عنها النقاد منذ ابن قتيبة وحتى العصر الحديث . وقد عرَّف ابن قتيبة الطبع والتكلف ، وخلط بين التكلف وتثقيف الشعر وتهذيبه فقال : " ومن الشعراء المتكلف والمطبوع . فالمتكلف هو الذى قوَّم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة . وكان الأصمعى يقول : زهير والحطيئة وأشباههما (من الشعراء) عبيد الشعر ؛ لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين " (١) .

ومقابلة ابن قتيبة فى كلامه هذا بين المتكلف الذى يقوّم شعره ويهذبه وينقحه وبين المطبوع يدل على أنه يقصد بالمطبوع من الشعراء من يقول الشعر على البديهة دون لجوء منه إلى تثقيف أو تنقيح . وقد صرح هو بهذا المعنى فقال فى تعريف المطبوع من الشعراء :" والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافى ، وأدرك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته. وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر " (٢).

---

١ – الشعر والشعراء ٢٩ .
٢ – المرجع السابق ٣٧ .

أى أن الكلام المطبوع فى رأى ابن قتيبة هو الكلام الذى يـــأتى عفـــو الخاطر ولا يحتاج معه قائله إلى إجهاد نفسه فى تثقيفه وتقويمه حـــتى يصبـــح مهذبا نقيا .

على أن أكثر النقاد " لا يرون منافاة بين الطبع والتجويد والتثقيـــف ، وأن الشاعر المطبوع يزيد شعره جودة وجمالا بمراجعة نظره فيما أنتجه ليقـــوِّم معوجه ويثقف منآده . إن ذلك من ضروريات الشاعر المجيد " [١] .

فتثقيف الشعر وتقويمه وتهذيبه وإعمال النظر فيه لا يحول بين وصفـــه بالطبع . أما الشعر المتكلف أو المصنوع فهو الشعر الذى يحس فيه قارئه " مـــا نزل بصاحبه من طول التفكر ، وشدة العنـــاء ، ورشـــح الجبـــين ، وكـــثرة الضروريات ، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه " [٢] . حتى وإن بدا جيدا محكما .

ويفهم من كلام المازنى فى الديوان أنه لا يمنع من وصف الشعر بـــالطبع تثقيف الشعر وتهذيبه وتقويمه إذا كان الشاعر يتمتع بطبع أصيل . أمـــا إذا لم يكن الشاعر كذلك ولم يكن لديه الاستعداد والموهبة الأصيلة فـــإن تقويمـــه لشعره وتهذيبه له لا يفيده فى شيء ، وكان شعره متكلفا مصنوعا . وهذا ما رمى به شكرى فى نقده له فقال :" وقد يعلم القارئ أو لا يعلم أن الاطـــلاع قلما يجدى إذا كان الاستعداد مفقودا ، وكان الذهن غير مستو أو صالح لهضم

---

١ – أسس النقد الأدبى عند العرب – د/ أحمد بدوى ٤٨٥ .
٢ – الشعر والشعراء ٣٦ .

ما يتلقاه والانتفاع به وتحويله إلى فكرة من امتزاج الجديد بالموجود "[١] .

• ويردد العقاد كلام المازنى فى نقده لشوقى فيرى أن التقويم واختلاف الموضوع والأسلوب وتهذيب القصائد لا يقدم ولا يؤخر منزلة الشاعر إذا كان الاعوجاج فى المنهج والاضطراب فى الاستعداد . يقول العقاد :" وإذا كان الطعن فى الشاعرية والعاهة فى الذوق ، والاعوجاج فى المنهج . فاختلاف القصائد كيفما كان الموضوع والأسلوب لا يقدم ولا يؤخر فى الحكم على الشاعر "[٢] .

ويرى المازنى أن أشد من ذلك خطرا وضررا أن يتكلف الشاعر ما ليس فى طبعه من الاستعداد لقول الشعر ، وأن يكره ذهنه وقريحته على محاكاة غيره من كبار الشعراء .فمثل هذا لا يكون لشعره قيمة حتى وإن بدا فى صورة محكمة لأن أمارات التكلف تغلب عليه . يقول المازنى فى ذلك :" على أنه من أفحش الخطأ وأضره بالاستعداد ، وأشده إفسادا للفطرة أن يتكلف المرء غير ما أعدته له طبيعته ، وأن يعالج محاكاة النسور إذا كان طوقه لا يتجاوز دبيب النمال . فإن العقل الصغير إذا التزم حدوده وقام بما يستطيعه على الوجه الصحيح قد يصل إلى غايته من طريقه "[٣] .

ويبدو تأثر المازنى فى نظرته إلى الطبع والصنعة بكلام ابن قتيبة عن

---

١ - الديوان ١ /٦٤ .
٢ - الديوان ٢/ ١١٧ .
٣ - الديوان ١/ ٦٥ .

التكلف ، وأن من علامات ذلك أن يلجأ المتكلم إلى حذف ما بالمعانى حاجـــة إليه، وزيادة ما بالمعلن غنى عنه ؛ فيرى – من خلال نقده لأسلوب المنفلوطـــى – أن كثرة الصفات والإسراف فى النعوت من علامات الضعف والتكلـــف والتصنع . والمطبوع من الأدباء هو من يعرف ماذا يدع وماذا يأخذ ، ويـــأتى بالألفاظ على مقدار ما يحتاجه المعنى . يقول عن إكثار المنفلوطى مـــن ذكـــر النعوت فى أسلوبه :" وقد يعلم القارئ أو لا يعلـــم أن هـــذا الإســـراف فى النعوت من دلائل الضعف وفقر الذهن ؛ لأن الكاتب إنما يرصها واحدا بعـــد واحد وفى مرجوه أن يوافق واحد منها محله ، وأن يقع فى مكانـــه . ولكـــن المطبوع يعرف ماذا يأخذ و ماذا يلقى وينبذ . وإنما كان هذا الإكثـــار مـــن الصفات من علامات الوهن لأن الكاتب الضعيف لا يســـتطيع أن يتحـــرى الدقة إذا كان لا يدرى أى الرموز اللفظية أكفل بالعبارة التامة عـــن المعـــنى المراد. فهو من أجل هذا يستعمل اللغة جزافا ، ويكيل الألفاظ بلا حســـاب مستعينا على الاختيار بالارتباط الغامض بين الألفاظ فى ذاكرتـــه ، وبرنـــين الأصداء المتقطعة للأصوات المألوفة " [1] .

وهكذا قدم لنا العقاد والمازنى فى الديوان بعض إســـهاماتهما فى قضيـــة الطبع والصنعة فى العمل الأدبى . وكان حديثهما عنها بمقدار ما يحتمله مقـــام نقدهما لبعض الأعمال الأدبية التى تناولاها فى هذا الكتاب. أما الغربال فلـــم يذكر فيه ميخائيل نعيمة ما يتصل بهذه القصية .

---

١ – الديوان ٢/ ١٠٦ .

- ٣ -

الموازنات الشعرية

وهى من القضايا التى صاحبت الشعر العربى منذ القدم ؛ فمنذ العصر الجاهلى نجد هناك من كان يوازن بين الشعراء . ويفضل أحدهم على الآخر . كالذى كان يفعله النابغة الذبيانى فى سوق عكاظ . وأخذت هذه الظاهرة تزداد فى البيئة الأدبية فى المجتمع العربى بمرور الوقت .

وقد أكثر نقاد العرب من الموازنات بين الشعراء ؛ فوازنوا بين شعر بعضهم و بعض ، ووازنوا بين الشعراء فيما اتفقوا فيه من أغراض وفى الأسلوب والمعانى والأخيلة . كما وازنوا بين القدماء بعامة وبين المحدثين بعامة. وكان من النقاد من يفضل الأقدمين تفضيلا مطلقا على المحدثين ، ولا يرى الفضل لغير السابقين من الشعراء . أما المتأخرون فما كان عندهم من حسن فقد سبقوا إليه ، وما كان لديهم من قبيح فمن عندهم . بينما رأى آخرون أن المتأخر من الشعراء فى الزمان لا يضره تأخره إذا أجاد ، كما لا ينفع المتقدم تقدمه فى الزمان إذا قصر .

وقد وضعت فى الموازنة بين الشعراء العديد من كتب النقد الأدبى بداية من العصر العباسى وحتى العصر الحديث . ومن أشهرها : كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة ، وكتاب الموازنة بين أبى تمام والبحترى للآمدى ، وكتاب

الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى ، وكتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى ، وكتاب المثل السائر لابن الأثير ... وغيرها من كتب النقد القديمة والحديثة [١] .

أما عن الموازنة بين الشعراء فى كتاب الديوان فقد ألمح إليها العقاد من خلال تلك الموازنات التى عقدها بين بعض أبيات شوقى وبعض أبيات غيره من السابقين . ففى نقده لقصيدة شوقى فى رثاء محمد فريد الدالية المبدوءة بقوله :

كلُّ حيٍّ على المنيةِ غـادِ   تتوالى الركابُ والموتُ حادِ

وازن العقاد بين هذه القصيدة وبين قصيدة أبى العلاء المعرى الداليـة فى رثاء أبى حمزة الفقيه والمبدوءة بقوله :

غيرُ مجدٍ فى ملتى واعتقادى   نوْحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شادِ

من خلال حديث كل منهما عن فلسفة الموت والحياة ، متهما شـوقى بأنه كان فى قصيدته مقلدا المعرى ، ولكنه أخفق فى مجاراته أو فى اللحاق بـه . وأبان العقاد عن سبب إخفاق شوقى فى ذلك مكثرا فى حديثه مـن التـهكم والسخرية بشوقى وقصيدته [٢] .وقد أجمل هذا السبب فى صدق المعـرى فى حديثه عن فلسفة الموت والحياة وبعد شوقى عن الصدق فى هذا المجال [٣] .

---

١ – انظر : أسس النقد الأدبى عند العرب – د/ أحمد بدوى ٥٣٩ :٥٤٩ .
٢ – اقرأ الديوان ١/ ٢٠ :٢٤ .
٣ – انظر الديوان ١/٢٠ .

ووازن العقاد بين بيتى المعرى :

رُبَّ لحدٍ قد صار لحداً مراراً ضاحكٌ من تزاحُمِ الأضدادِ

ودفيـــنٍ على بقـــايا دفيـــنٍ فى طـــويلِ الأزمانِ والآبـــادِ

وبين أبيات شوقى :

هل ترى الترابَ أحسنَ عدلاً وقيامـــاً علـــى حقوقِ العبادِ

نزلَ الأقوياءُ فيه على الضعـــفى وحـــل الملوكُ بالزهادِ

صفحاتٌ نقيةٌ كقلوبِ الرســـل مغسولةٌ مـــن الأحقادِ

ويفضل بيتى المعرى على أبيات شوقى لصـــدق المعـــرى فى بيتـــه أولا ولجمال تصويره فيهما ثانيا ؛ حيث صور تعاقب الدفين بعد الدفين فى الموضـــع الواحد بتزاحم الأضداد .كما صور تهكم الموت بالأحياء وعبث التزاحم على الحياة بضحك اللحد وتعجبه من هذا الزحام . أما شوقى فقد ذكر أن الـتراب ينصف العباد ويصون حقوقهم ، فى حين أن الموت يضيع الحقوق التى لم تقض فى الحياة . كما أن شوقى قد ذكر أن من فضائل الموت أن الملوك يســـتضيفون الزهاد فى التراب . ولم يذكر أن الزهاد – هم الآخرون – يستضيفون الملـــوك فى التراب . ويرى العقاد أن شوقى يذكر أن طهارة القلب فى موتـــه . فـــإذا خمدت نفس الميت صار قلبه نقيا مغسولا كقلوب الرسل، وهذا معنى قاصر فى رأى العقاد [١] .

---

١ – انظر الديوان ١/٢٤، ٢٥ .

ونقد العقاد لأبيات شوقى هذه وإنزاله من شأنها فيه تعسف واضح . فشوقى يقصد بالعدل فى البيت الأول مساواة التراب بين الموتى على اختلاف طبقاهم فى الدنيا ، وهذه صورة من صور العدل . كما أن استضافة الملوك للزهاد فى التراب لا يمنع من استضافة الزهاد للملوك . وليس من اللازم أن يصرح شوقى بكلا المعنيين حتى يكون معناه صوابا . أما فى البيت الثالث فيقصد به شوقى أن تجاور الموتى فى التراب على اختلاف طبقاهم التى كانوا عليها فى الدنيا فيه صورة من صور صفاء القلوب وخلوها من الأحقاد . وهذا معنى لا غبار عليه .

ويوازن العقاد بين قول المعرى :

خفِّف الوطءَ ما أظن أديمَ الـ　　أرض إلا من هذه الأجسادِ

وبين بيت شوقى :

والغبارَ الذى على صفحتَيْها　　دورانُ الرَّحَى على الأجسادِ[1]

ويفضل بيت المعرى على بيت شوقى . وقد سبق توجيه معنى بيت شوقى وبيان صحته .

ويفضل العقاد بيت المعري :

أَبَكَتْ تلكمُ الحمامةُ أم غنَّت　　على فرعِ غصنِها الميَّادِ ؟

---

١ – انظر الديوان ٢٦/١ .

على بيت شوقى :

ضاقَ عن ثُكلِها البُكى فتغنت   ربَّ ثُكْــلٍ سمــعته من شادٍ .

لأن المعرى عبر عن المعنى بأسلوب الاستفهام المعبر عن الحيرة من أمـــر هذه الحمامة الثكلى . أما شوقى فجعلها تغنى بعد أن عجزت عن البكـاء [1] . ومع الإيمان بأن أسلوب الاستفهام المجازى أقوى مـــن الأســـلوب التقريـــرى المباشر فإن بيت شوقى لا بأس به لدلالته على شدة الحزن الذى انتاب هــــذه الحمامة الثكلى .

ويذكر العقاد أن من مظاهر ضعف قصيدة شوقى هذه عدم ورود اسم المرثــــى فيها ، ولا الحديث عن سيرته إلا ما جاء عرضا [2] .

وفى نقد العقاد لقصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل والمبدوءة بقوله :

المشرِقَانِ عليكَ ينتحبانِ   قاصِيهما فى مأتمٍ والدانِى

يوازن بين بعض أبيات هذه القصيدة ، وبعض أبيات غيره من الشـــعراء السابقين المتفقة مع أبيات شوقى . فوازن بين قول شوقى فى هذه القصيدة :

والخلقُ حولَكَ خاشِعُون كعهدِهِمْ   إذْ ينصِـــتُون لخطــبةٍ وبيـــانِ

وبين قول أبى الحسن الأنبارى فى رثاء الوزير أبى طاهر الـــذى صلبــه

---

١ – انظر الديوان ٢٦/١ .

٢ – انظر الديوان ٢٦/١ .

عضد الدولة :

كأنكَ قائمٌ فيهم خطيباً وكلُّهمْ قيامٌ للصلاةِ

وفضل بيت أبي الحسن على بيت شوقى ؛ "لأن الخطيب (في بيت شوقى) لا يخطب الناس وهم سائرون . وإنما يفعل ذلك اللاعبون فى المعارض المتنقلة "[1] . وقد سبق الرد على ذلك فى الحديث عن قضية السرقات الشعرية .

ووازن العقاد بين قول شوقى :

أو كان يُحمَلُ فى الجوانحِ ميِّتٌ حملوكَ فى الأسماعِ والأجفانِ

وبين قول ابن النبيه :

دُفِنْتَ فى التُّربِ ولو أنصفوا ما كنتَ إلا فى صميمِ الفؤادِ

مفضلا بيت ابن النبيه ، ومقللا من بيت شوقى ؛ لأن معناه – فى رأيه – مرذول سخيف مبتذل [2] . وقد سبق أن عرفنا أن بيت شوقى ليس مرذولا مبتذلا ولا يقل عن بيت ابن النبيه شأنا وقوة . لدلالته على مكانة المرثى فى أسماع وعيون أهل وطنه .

كما وازن العقاد بين بعض حكم شوقى فى هذه القصيدة وبعض حكم

---

١ – الديوان ١٤٨/٢ .

٢ – الديوان ١٤٩/٢ .

غيره فى معناها .وكالعادة أنزل من شأن حكم شوقى ورفع من شأن أبيـــات غيره فى هذا المجال [1] . وفى نقد العقاد فى رثاء الأميرة فاطمـــة والمبـــدوءة بقوله :

حلفتُ بالمستَّـــرَة والروضةِ المعطَّـــرَةْ

وازن بين قول شوقى :

فاطمُ منْ يولَد يَمُتْ المهدُ جسرُ المقـــبرَة

وبين بعض من سبقوه فى الحديث عن هذا المعنى – وهو أن الحياة جسر للموت والآخرة – كبيت أبى العتاهية :

وعبرَوا الدنيا إلى غيرِهـــا فإنما الدُّنيا لهم جِسْــرُ

وقول المعرى :

حياةٌ كجسرٍ بين موتيْن : أولٍ وثانٍ . وفقدُ المرءِ أن يُعبرَ الجسرُ

وقول محمود الوراق :

اغتنِمْ غفلةَ المنيةِ واعلَــمْ إنما الشيبُ للمنيةِ جِسْــرُ

وأنزل من شأن بيت شوقى ، وفضل عليه هذه الأبيات ؛ لأن شـــوقى سرق هذا المعنى من مثل هذه الأبيات وشوهه ، حيث " جعل المرء يخرج مـــن

---

١ – انظر الديوان ١٥٦/٢ :١٥٨.

المهد إلى المقبرة . وما نظن الناس يموتون كلهم أطفالا . والصحيح أن المهد أول مراحل الجسر ، والحياة بمراحلها المتتالية بقيته " [١] .

وواضح مدى تعسف العقاد فى موقفه هنا من بيت شوقى ؛ فقد عرفنا أن البيت خارج عن نطاق السرقة لتداول المعنى وشيوعه . ثم إن شوقى يقصد المجاز حينما يقول بأن المهد جسر المقبرة ، كما نقول نحن فى مقام الوعظ إن الإنسان يموت من يوم أن يولد . بمعنى أن كل يوم يمر عليه فى هذه الدنيا يقربه إلى القبر خطوة . ولو صح قول العقاد فى فهمه الحرفى لمعنى قول شوقى (المهد جسر المقبرة) بأن الناس لا يموتون كلهم أطفالا ، لصح أن نقول فى معنى قول محمود الوراق (إنما الشيب للمنية جسر) – والذى امتدحه العقاد – إن الناس لا يموتون كلهم رجالا قد خطهم المشيب .

أما عن المازنى فيمكن أن نعتبر حديثه عن أبيات الشريف الرضى وتقليد الطغرائى لها فى الكلام عن الحلاوة فى الأسلوب – والتى سبق الحديث عنها فى قضية السرقات الشعرية – بمثابة موازنة بين أبيات الطغرائى وأبيات الشريف الرضى .خاصة حينما نقرأ قوله معقبا على ما ذكره حول أبيات الشاعرين : " وشتان بين كل بيت ونظيره . كلام الشريف مستقيم المعنى والأداء . وأبيات الطغرائى لا يسيغها المرء إلا بعناء . والفرق بين الكلامين أوضح من أن يحتاج إلى جلاء " [٢] .

---

١ – الديوان ٢/ ١٦٨ .

٢ – الديوان ٢/٨٩ .

فكلامه هذا يوحى بموازنته بين الشاعرين بعد أن حكم بسرقة الطغرائى لأبيات الشريف الرضى .

ونخلص من هذه الموازنات التى عقدها العقاد والمازنى فى الديوان إلى عدة أمور هى :

١ – أن الموازنة بين الأشعار ينبغى أن تكون بين الأشعار المتفقة فى المعنى والغرض . وليس من اللازم أن تتحد فى الوزن والقافية . وهذا ما ذهب إليه معظم النقاد خلافا لمن أباح الموازنة بين أبيات فى معنيين مختلفين مكتفيا بالاتفاق فى الغرض العام ولو من بعيد .

٢ – أنه لا يشترط فى الموازنة أن تتم بين شاعرين أو شعراء عاشوا كلهم فى عصر أدبى واحد . وإنما يمكن أن تقام الموازنة بين شاعرين أو شعراء عاشوا فى عصور مختلفة . فقد وازن العقاد فيما سبق بين شعر شوقى وبين شعر بعض شعراء العصر العباسى . كما وازن العقاد بين الشريف الرضى وهو من شعراء القرن الرابع الهجرى ، وبين الطغرائى وهو من شعراء القرنين الخامس والسادس الهجريين .

٣ – أنه من الأفضل – إن لم يكن من الواجب – أن يذكر الناقد تعليلا لحكمه الذى أصدره لشاعر ضد شاعر ، وأنه لم يعد من اللائق أن يكتفى الناقد بإصدار حكمه دون تعليل أو تبرير . كما كان يفعل نقاد العرب فى العصور الأدبية الأولى .

٤ – أنه ليس من الصواب فى الموازنة أن يطلق الناقد على شاعر إنـــه أشعر من صاحبه فى شعره عامة ، كما أنه ليس من الصواب أن يصدر حكمـا على قصيدة لشاعر ما بأنها أفضل من قصيدة مماثلة لشاعر آخر . ولكن ينبغـى أن يوازن بين معنى ومعنى ، أو بين بيت وبيت ، ويذكر أى الشاعرين أشعر فى ذلك المعنى بعينه ، أو فى هذا البيت خاصة .

هذا عن قضية الموازنات الشعرية فى كتاب الديوان . أمـــا فى كتــاب الغربال فلا نقرأ شيئا يتصل بهذه القضية .

تعقيب :

بعد أن وقفنا على أهم القضايا النقدية فى كتابى الغربال والديوان أود هنا أن أشير إلى بعض الأمور العامة التى تبرز أهم ملامح الكتابين وأسلوب تناولهما للقضايا النقدية ، وهى :

أولا : يدرك القارئ للكتابين مدى إفادة مؤلفى الغربال والديوان من الآداب والثقافات الأجنبية التى اطلعوا عليها ، ومدى استفادتهم من اتصالهم بهذه الثقافات والآداب عن طريق اطلاع العقاد والمازنى عليها ، أو عن طريق الاتصال المباشر أو العيش فترة من الزمن فى بعض دول أوربا و أمريكا كما حدث لميخائيل نعيمة .

وإذا وضعنا فى الحسبان ما كان يعانيه الأدب العربى فى الفترة التى ألف فيها الكتابات وما قبلها ، وما اتسم به حينذاك من تقليد وتكلف وعناية بالشكل دون المضمون أدركنا وحدة الظروف التى انطلق من خلالها مؤلفو الكتابين مبشرين بالدعوة الجديدة ومحاولة تخليص الأدب العربى – وخاصة الشعر – مما كان يرسف فيه من أغلال وقيود .

ثانيا : يظهر لقارئ الديوان والغربال أنه على الرغم من توافقهما فى الغاية والهدف فإن الغربال أغنى موضوعا ، وأحفل بالقضايا النقدية من الديوان . فقد عنى الغربال بتحرير مفهوم النقد ، وتصحيح بعض ما علق به من أخطاء فى ذهن الناس من توهم أن الحكم بالإجادة أو بالقصور على العمل الأدبى يعنى

الحكم على منشئه بإحدى هاتين الصفتين . فقرر ميخائيل نعيمة وجوب الفصل بين الحكم على العمل الأدبي وبين الحكم على منشئه .كما أبان ميخائيل نعيمة عن عدة الناقد ، وعن وظيفة النقد . وبين أنها تتمثل فى التقويم والتثمين والترتيب ، كما تقوم على الخلق والإبداع والإرشاد. كما اهتم بوضع مقاييس جمالية عامة يعتمد عليها الناقد فى تقويم الأعمال الأدبية التى يتناولها بالدراسة . ومثل هذه الأصول والمقاييس النقدية كانت لها أهميتها فى مجال النقد الذى لم تكن معالمه قد وضحت فى تلك الفترة . وجاء الديوان شبه خال منها.

كذلك اهتم صاحب الغربال بالحديث عن الخيال ودوره فى التجربة الشعرية ، وفرق بينه وبين الوهم . كما قدم للقارئ توضيحا لعملية الإبداع الشعرى أو ما يسمى فى عرف النقد الأدبي بالتجربة الشعرية . كما عنى صاحب الغربال بإبداء رأيه فى ثلاث قضايا مهمة وهى : التحرر اللغوى ، ولغة الحوار فى المسرح ، وموسيقى الشعر العربي . وإن كان قد جاوز الحد وركب الشطط فى القضيتين الأولى والثالثة من هذه القضايا .

أما الديوان فقد اهتم ببعض القضايا النقدية الأخرى . ومنها حسن استفادة الشاعر من التشبيه ، ودوره فى نقل الصورة الشعرية لحس الشاعر ووجدانه ، دون الوقوف عند حد التشابه الحسي بين طرفى التشبيه . كما اهتم بتوضيح قضية الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية والدعوة إلى توافرها فى الشعر العربي . واكتفى الغربال بالإشارة إليها أثناء نقده للدرة الشوقية . كما

تفوق الديوان على الغربال فى الحديث عن قضايـا : الصـدق والكـذب فى الأعمال الأدبية ، والسرقات الشعرية ، والموازنات الشعرية .

ثالثا : يلاحظ القارئ أن العقاد والمازنى فى الديوان كانا يميلان فى نقدهما إلى التقييم والتوجيه أكثر من حرصهما على التفسير والتعليل . وهذا الاتجـاه وإن كان يتمشى مع طبيعة النقد الأدبى ويميزه عن غيره من الدراسات الأدبية، إلا أننا نلاحظ أنهما كانا فى اتجاههما هذا كثيرا ما يخوضان المعارك ضد مـن يتناولان نتاجهم بالنقد والتقييم ، ومن هنا حرصا على الحكم علـى النتـاج الأدبى فى ذاته بالجودة أو الرداءة ، والدعوة إلى قيم جديدة بدلا مـن القيـم القديمة البالية . كما حرصا على النقد التطبيقى . أى نقد القصائد الشـعرية التى نظمها من ينقدانهم ويقفان فى مواجهتهم نقدا تفصيليا جزئيا دون عنايـة ببحث النظريات والمذاهب النقدية . وهما فى ذلك يختلفان عن ميخائيل نعيمـة فى الغربال. فقد عرفنا حديثه عن المقاييس النظرية العامة التى أراد نعيمـة أن يخضع لها الأدب .كما قرأنا كلامه عن لغة المسرح ، وعن وظيفة النقد والناقد وعن الخيال ودوره فى العمل الشعرى . وكان كلامه فى ذلك يميل كثـيرا إلى التنظير ، ووضع القواعد . ومع هذا فمن الواضـح أن النقـد التطبيقـى فى الديوان قد صدر عن آراء ونظريات عامة فى الأدب والشـعر . وإن كانـا لم يحاولا الجمع بين أشتات هذه النظريات ، ولم يفصلا أصولها العامة .

رابعا : يحس القارئ للديوان والغربال أن الديوان لم يصدر عـن نيـة مخلصة لخدمة الأدب وتوجيهه الوجهة الرشيدة . وإنما صدر عن دافع شخصى

فى المقام الأول . فقد كان العقاد آنذاك أديبا ناشئا معتدا بنفسه وبما حصله من علوم وثقافة عربية وأجنبية . فحاول أن ينتزع لنفسه مكانا بين أدباء عصره وشعرائه. ومن هنا صب سياط نقده على أكبر شعراء العصر وأشهرهم وهو شوقى الذى كان يحظى بالشهرة والمجد ، وتحوطه هالة من الإعجاب والتقدير فى العالم العربى كله . وحاول التعرض له والوقوف فى وجهه والإنزال من شعره ، عن طريق اختيار بعض قصائده فى الرثاء والتقليل من شأنها . وكان الميزان الذى نصبه العقاد يقتضى منه أن يبرز جوانب الإبداع والجمال والروعة فى هذا الشعر كما يكشف عن أوجه القصور والضعف ، ولكنه لم يفعل .

كما أن حديث المازنى عن شكرى لم يَعْدُ عن كونه تجريحا شخصيا لهذا الصديق الذى انشق عنه وعن العقاد بعد أن تحمل معهما عبء الدعوة إلى التجديد فى الأدب حينا من الزمان . وليس فى نقد المازنى لشكرى سوى اليسير من النقد الموضوعى .

أما الغربال فإن ميزة الصدق والإخلاص للأدب والنقد فيه واضحة . ويؤكدها التزام نعيمة جانب النقد الموضوعى فيما تناوله من نقد بعض الآثار الأدبية ؛ حيث اهتم بتجلية أوجه الجمال فيها ، وبتعرية مواطن الضعف دون التعرض لشخصية الأديب فى معظم الأحيان .

خامسا : تميز كلام المازنى والعقاد فى الديوان بالحدة فى الأسلوب والعنف فى النقد . وهى سمة لم نعهدها فيما كتباه من مقالات ومؤلفات أخرى.

كما شاعت نبرة التهكم والسخرية على أسلوب الكتابين (الديوان والغربال) بصفة عامة . وهذا أمر طبيعى ؛ فقد كان الكتابان يخوضان معركة أدبية تستهدف تحطيم القيود والتقاليد العتيقة التى رسخت فى الأذهان ، وتمسك بها الأدباء ، وإرساء معالم جديدة للحياة الأدبية . فهما يمثلان معركة بين قديم وجديد فى الأدب . ومن المألوف فى مثل هذه المعارك أن يكون الأسلوب التهكمى الساخر هو الأداة لتصوير هذا الصراع .

ومع ذلك فهناك ظاهرتان تفرق بين هذا الأسلوب فى الكتابين وهما : الأولى : أن الغربال فى تهكمه وسخريته لا يخص أديبا بعينه أو شاعرا بذاته . بل يميل إلى التعميم فى ذلك فيسخر مثلا من تقاليدنا الاجتماعية البالية ، أو يسخر من طائفة الأدباء التقليديين الذين ينظرون إلى الشعر على أنه قوالب لفظية ، ورسوما بيانية . أما الديوان فيصب تهكمه على أدباء معينين هم أحمد شوقى والرافعى ، وشكرى ، والمنفلوطى .

والثانية : حدة التناول وقسوته وشدته فى الديوان أكثر بكثير مما نجده فى الغربال . وهذا ما يتفق مع طبيعة الأدباء الثلاثة ؛ فالعقاد فى تهكمه وعنفه عبر عن طبيعته الصلبة العنيفة . والمازنى عبر بسخريته عن طبيعته الساخرة المؤلمة . أما ميخائيل نعيمة فقد عبر بنقده عن تأثره بأحداث حياته . وما طبعته عليه من رقة وشفقة مشوبتين بنوع من القلق وعدم الطمأنينة .

سادسا : كان الحديث عن الشعر ونقده غالبا على الكتابين الغربال والديوان . وهذا أمر منطقى وواقع، لأن الشعر – وبخاصة الغنائى منه – هو

أبرز فنون الأدب العربى منذ العصر الجاهلى . وكان قد بدأ نهضته الحديثة على لسان البارودى ، ثم ازدهر على يد شوقى فى العصر الحديث . فكان طبيعيا أن يحظى بالجانب الأكبر من اهتمام نقاد الجيل السابق الذين حاولوا – بعد اطلاعهم على الشعر الأوربى – أن يعلوا من منزلته ومكانته وصفائه وطلاوته. أما بقية الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والأقصوصة والمسرحية وغيرها؛فكلها فنون مستحدثة فى الأدب العربى ، ولم تكن أصولها قد استقرت بعد . ولم تكن لها نماذج ناضجة تغرى النقاد بالوقوف أمامها وإبداء آرائهم حولها على غرار ما حدث بالنسبة للشعر . ومن هنا كان تعرضهم لها فى الكتابين فى حدود ما كانت عليه هذه الفنون فى ذلك الوقت .

هذا ويجد الباحث فى النقد والأدب أن بالنقد الأدبى العربى القديم معالجة لجميع القضايا النقدية التى عالجها الديوان والغربال ، بل والتى عالجها النقد الأدبى الحديث بعامة ، وظنها بعض الباحثين المحدثين ضربا من الابتكار الذى لم يوجد فى النقد الأدبى العربى قبل العصر الحديث ، وأنها من مؤثرات الاتصال بين النقد العربى الحديث والنقد الغربى . وهذا ما يفرض علينا مزيدا من الثقة بتراثنا الأدبى والنقدى العربى ، والاطمئنان إلى كثرة ما يحتوى عليه من كنوز وذخائر [1] .

---

١ – اقرأ فى ذلك كتاب : ميخائيل نعيمة منهجه فى النقد واتجاهه فى الأدب – د/ شفيع السيد ص ١٢٦ وما بعدها .

مراجع البحث

١ – الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر . د/ عبد القادر القط – مكتبة الشباب بالقاهرة – ١٩٨٦م .

٢ – أسرار البلاغة . عبد القاهر الجرجانى – شرح وتعليق د/ محمد عبد المنعم خفاجى – مكتبة القاهرة – الطبعة الثالثة – ١٩٧٩م.

٣ – أسس النقد الأدبى عند العرب . د/ أحمد أحمد بدوى – دار نهضة مصر طبعة عام ١٩٩٤م .

٤ – الأعلام . خير الدين الزركلى – دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة السابعة – ١٩٨٦م .

٥ – البيان والتبيين . الجاحظ – تحقيق : عبد السلام هارون – دار الجيل – بيروت – ط عام ١٩٩٠م .

٦ – بين الأدب والنقد . د/ محمد رجب البيومى – الدار المصرية اللبنانية – الطبعة الأولى – ١٩٩٧م .

٧ – التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث. د/ عبد المحسن طه بدر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩١ م .

٨ – التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى . د/ بدوى طبانة – دار الثقافة – بيروت – طبعة عام ١٩٨٥م .

٩ – حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق . د/ عبد الحكيم بلبع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – طبعة عام ١٩٨٠م .

١٠ – الحيوان . الجاحظ – تحقيق : عبد السلام هارون – دار الجيل – بيروت – طبعة عام ١٩٩٦م .

١١ – دراسات فى قضايا النقد الأدبى المعاصر . د/ محمد ذكى العشماوى – دار المعرفة الجامعية – طبعة عام ٢٠٠٠م .

١٢ – الديوان . العقاد والمازنى – مؤسسة دار الشعب – الطبعة الرابعة – ١٩٩٧م .

١٣ – الديوان فى الأدب والنقد . العقاد والمازنى – طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب – مكتبة الأسرة – عام ٢٠٠٠م .

١٤ – الشعر المصرى بعد شوقى . د/ محمد مندور – دار نهضة مصر – بدون تأريخ .

١٥ – الشعر والشعراء . لابن قتيبة – تحقيق : مفيد قميحة ونعيم زرزور – دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الثانية – ١٩٨٥م .

١٦ – الصورة الفنية فى التراث الأدبى والبلاغى عند العرب . د/ جابر عصفور – المركز الثقافى العربى – بيروت والدار البيضاء _ الطبعة الثالثة – ١٩٩٢م .

١٧ – الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق . د/ محمد على هدية – المطبعة الفنية – الطبعة الأولى – ١٩٨٤ م .

١٨ – العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده . ابن رشيق القيروانى – تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد – دار الجيل – بيروت – الطبعة الرابعة – ١٩٧٢م .

١٩ – عيار الشعر . ابن طباطبا – تحقيق د/ عبد العزيز ناصر المانع – دار العلوم للطباعة والنشر – الرياض – ١٩٨٥م .

٢٠ – الغربال . ميخائيل نعيمة – طبع بناية نوفل – بيروت – الطبعة الخامسة عشرة – ١٩٩١م .

٢١ – فى الأدب الحديث . د/ عمر الدسوقى – دار الفكر العربى – طبعة عام ٢٠٠٠م .

٢٢ – فى الأدب والنقد . د / محمد مندور – دار نهضة مصر للطبع والنشر – بدون تأريخ .

٢٣ – فى النقد الأدبى . د/ شوقى ضيف – دار المعارف – الطبعة الخامسة – بدون تأريخ .

٢٤ – قضايا النقد الأدبى الحديث . د/ محمد السعدى فرهود – دار الطباعة المحمدية – الطبعة الثانية – ١٩٧٩م .

٢٥ – مقدمة ابن خلدون . عبد الرحمن بن خلدون – دار الفكر – بدون تأريخ .

٢٦ – موسيقى الشعر . د/ إبراهيم أنيس – مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة السابعة – ١٩٩٧م .

٢٧ – ميخائيل نعيمة . د/ وليد منير – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٢م .

٢٨ – ميخائيل نعيمة منهجه فى النقد واتجاهه فى الأدب . د/ شفيع السيد – دار الفكر العربى – الطبعة الثانية – ١٩٩٤م .

٢٩– النقد الأدبى الحديث . د/ محمد غنيمى هلال – دار الثقافة – بيروت – طبعة عام ١٩٧٣م .

٣٠– النقد المنهجى عند العرب . د/ محمد مندور – دار نهضة مصر للطبع والنشر – بدون تأريخ .

٣١– النقد والنقاد المعاصرون . د/ محمد مندور – دار نهضة مصر للطبع والنشر – بدون تأريخ .

٣٢– وحى القلم . مصطفى صادق الرافعى – مكتبة الإيمان بالمنصورة – الطبعة الأولى –١٩٩٩م.

الفهرس

الفصل الثالث

قضايا نقدية انفرد بها الديوان عن الغربال



رقم الإيداع بدار الكتب
٢٠٠٣/١١٣٤٥م